

# Ciudad y Escena

La imagen escenográfica del espacio urbano

**M T T P A**

Máster en Teoría y Práctica  
del Proyecto Arquitectónico

**Yenny Marcela Bonilla Orduña**

Tesina Final de Máster

Tutor: Xavier Monteys Roig

Junio - 2015

Escuela Técnica Superior  
de Arquitectura de Barcelona

© de los textos, dibujos y fotografías, sus autores.  
Todos los derechos reservados.  
Barcelona, 2015.

NOTA: El texto se ha escrito íntegramente en castellano, pero utiliza eventualmente nombres propios en catalán, en los casos en que se considera un tanto forzada la traducción, ya que en algunos veces existen términos en catalán que están inmersos en el vocabulario cotidiano castellano.

## Abstract

La compilación de imágenes y “dibujos” propuesta en este documento, corresponde a escenografías tanto de puestas en escena teatrales como las denominadas Re-creadas, desarrolladas bajo una reflexión sobre los bordes del espacio urbano de Barcelona, el valor de la vida pública entre los edificios, y su rol como una actividad social que determina el lenguaje y el carácter de una ciudad, de sus habitantes y por tanto de su cultura.

La propuesta recoge veinte espacios urbanos que se han catalogado en cinco tipos de escenografías, todas ellas resultado de clasificar, inventariar, segregar, seleccionar, poner sobre la tela negra para recogerlas o abandonarlas en el camino, pasear, correr, caminar, vivir e imaginar, para darles sentido; por lo que existen algunas que se han omitido por resultar repetitivas, y seguramente existen muchas otras que no están aquí por desconocimiento. Todas están inspiradas por los lugares construidos en las puestas en escena teatrales, que a mi juicio ponen en valor el acontecimiento, el hecho de que alguien les use para un fin necesario o social, y sobre todo en el constructo arquitectónico de los escenarios construidos en un recinto cerrado, que muta y se relaciona directamente con la imagen y el lenguaje de la ciudad, por tanto con los espacios reales.

Para representarlas se ha recurrido a la construcción de unas escenografías propias en «maquetas de papel» para quince casos, que han terminado por revelar aquellos elementos y condiciones arquitectónicas que tienen que ver con la direccionalidad, la proporción, la contención, la perspectiva, la reducción de la forma arquitectónica, la cantidad de gente que albergan, modificando la percepción del espacio de la ciudad si se reconoce como escenario. Por tanto se busca poner en evidencia como las fachadas, aquellas envolventes que a veces damos por sentadas, constituyen el *screen* o telón de fondo, el lenguaje y la identidad de un lugar. El catalogo ha pasado de las escenografías delimitables que se reconocen bajo un perímetro materialmente constitutivo, a otras menos concretas en términos de límites, pues sus bordes resultan efímeros, virtuales e intercambiables, reconociendo en cierto sentido la proyección de las ciudades contemporáneas. Por esta razón, en el último tipo escenografías re-creadas la representación ha sido otra, usando fotografías que buscan poner en evidencia los diferentes escenarios simultáneos que pueden tener un solo espacio urbano de Barcelona, y las fachadas virtuales que proyectan algunos objetos.

Finalmente, las maquetas se han registrado en este documento con dos imágenes. Una que corresponde a la tira de papel extendida, poniendo en evidencia el despliegue necesario y continuo de la superficie que construye el espacio escenográfico, mostrando simultáneamente la planta y el alzado [en muchos de los casos con volumen] de las plazas, las calles, los parques o los las estructuras lineales y un tanto escultóricas de los cuales fueron objeto. La otra imagen alude a la acción de levantar y re-crear la escenografía, en donde se unen las piezas del puzzle, adosándose y articulándose para dar pie a la imagen del escenario urbano.

## Key Words

Escenografía, Teatro, Espacio Público, Espacio Escenográfico, Acontecimiento.





## Índice

Consideraciones Iniciales	[Las actividades]
Escenografías Re-creadas	
Contenidas	[El sujeto]
Desplegadas y Expandidas	[Las masas]
Puntuales	[El elemento escultórico]
Móviles	[Mutación a la vista]
Simultáneas	[El encuadre del no lugar]
Consideraciones Finales	[El borde]
Bibliografía	
Crédito de Ilustraciones	
Anexo	[Colección de Escenografías]



## Consideraciones Iniciales

### [Las Actividades]

*"Exterior. Manhattan. Día.*

*La silueta de varios edificios que se recortan en el horizonte. Un aparcamiento con el letrero PARKING. La enseña de neón de un hotel se enciende y se apaga. Reza MANHATTAN.*

*Coches. Un puente y edificios. Un restaurante con la enseña EMPIRE DINER. Una calle cubierta de nieve con automóviles que se dirigen al rascacielos Empire State. Una calle con camiones. Una tienda de ultramarinos. Gente que se agolpa en una acera. Un hombre empuja un bastidor de ropa vacío por una calle muy llena de transeúntes.*

*VOZ DE IKE: <<Capítulo primero (...)"*

*Descripción primera escena para la película  
"Manhattan" de Woody Allen.<sup>1</sup>*

En la descripción de la primera escena, Woody Allen expresa de una manera precisa la forma de leer la ciudad como escenario. Los elementos que ante nuestros ojos son simples objetos estáticos sin sentido, en estas palabras se han transformado en parte de una historia, de un algo que cobra vida en tanto es la cotidianidad real y a su vez inventada que trae el cine consigo. Seguramente la escena inicial de la película carecería de sentido si quitásemos la luz de neón que reza MANHATTAN, pues es precisamente este elemento el que permite situarnos ideológica y políticamente en la ciudad que es el soporte, la escenografía del complejo personaje de Ike. Los coches, el parking, el rascacielos, la tienda, el hombre del bastidor, crean la atmósfera que inscribe el lenguaje del lugar, el imaginario

---

<sup>1</sup> ALLEN, WOODY. *Manhattan*. Versión en castellano: Manhattan, traducción de José Luis Guarner. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 1999, pp.11.

de una ciudad que bajo unos iconos y unos espacios concretos, va a hacer evidente el valor escenográfico de algunos segmentos de esta.

Ciertamente las maneras de leer la ciudad son múltiples, y van desde la más pragmática que la reconoce como un sistema numérico que responde a las estadísticas y las zonificaciones, u otra que se dirige a entenderla como un organismo, que tiene cuerpo, forma, que muta, que es el soporte de las actividades, de las identidades de los personajes que la habitan, por lo que la identificación de las particularidades hace que nos apropiemos de ellas, desdibujando el tamaño descomunal en las que se inscriben. En este sentido, la mirada sobre la que se trabajaran la serie de espacios comprendidos como *escenografías urbanas* responde a la segunda posición, donde las cosas y las actividades darán la pauta para la construcción de un imaginario de Barcelona.

En este sentido, si reconocemos la ciudad como un elemento activo sobre el cual discurren actividades reales y al mismo tiempo ficticias, las escenografías urbanas serán las atmósferas y/o ambientes que dan forma al espectáculo, las cuales están determinadas por el lugar, el actor – espectador y el *texto* o acción que se desarrollan. Por tanto, existe un continuo devenir entre la arquitectura y el sujeto que le da sentido (sin poner por delante a ninguno de los dos, pues resultan recíprocos en la construcción de las ciudades), que ponen en valor los *espacios escenográficos*, en los objetos y elementos que constituyen su composición, y en gran medida en el *texto* que inscriben, es decir aquellas actividades que dotan de sentido el espacio urbano y exterior, la vida entre los edificios, una actividad que reconoce el espacio como inhibidor o propulsor de acciones.

Así pues las actividades que se desarrollan en el espacio público, son las que dotan de carácter y determinan la calidad urbanística de las ciudades, y Jan Gehl las ha tipificado en tres: *las actividades necesarias, las actividades opcionales y las actividades sociales*<sup>2</sup>; lo que permite racionalizar los diferentes órdenes o categorías en la forma de uso y apropiación de las ciudades, haciendo posible que no se le mire desde el pragmatismo que apela el urbanismo moderno y contemporáneo, sino desde el valor de las personas como detonantes de la forma y la función de la arquitectura y de la ciudad. Para Gehl las *actividades necesarias* son aquellas más o menos obligatorias, como ir al trabajo, salir de compras, esperar el autobús; que en su mayoría se realizan durante todo el año, en toda clase de condiciones, son las que ya dan por sentada una forma de actuación, perteneciendo casi al inconsciente. Pero también están las *actividades opcionales* y las *actividades sociales*, que difieren de la anterior en tanto resultan del deseo y de la oportunidad, de cuanto calidad tenga el espacio público que les contiene. Las primeras son aquellas en las que se participa si existe el deseo de hacerlo o si lo permiten el tiempo y el lugar<sup>3</sup>, y las segundas son las que dependen de la presencia de otras personas para ser posibles, como los saludos, las conversaciones, ver y oír otras personas; pero ambas se desarrollan en conexión con las otras actividades gracias el encuentro o el cruce de las personas.

Por tanto en esta categoría de actividades sociales estarán aquellas que tienen que ver con el espectáculo, el acontecimiento escénico, la representatividad de la sociedad, con la cultura extendida de la habitación a la calle. Se hace uso del espacio urbano para presentar un acto, un texto dramático, cómico y/ o teatral, que serán objeto de esta colección de escenografías, entendidas desde la composición y los elementos particulares que dan el de carácter escenográfico.

---

2 GEHL, JAN. Life between buildings: Using public space. Copenhagen: Danish Architectural Press, 2003. Versión en castellano: La humanización del espacio urbano - La vida social entre los edificios. Barcelona: Reverté, 2013. pp.17.

3 Opcit. GEHL, JAN. 2013. pp.17.

## Escenografías Re-Creadas

*"Space is part of the scenography vocabulary. We talk about translating and adapting space; creating suggestive space and linking space with dramatic time. We think of space in action, how we can make it and break it, what we need to create the right space, and how it can be constructed with form and colour to enhance the human being and the text. Some play games with space, searching for its metaphor and meaning in the quest to define dramatic space (...) Space is described by its dynamics – the geometry, and its characteristics - the atmosphere. Geometry is a way of measuring space and describing it so that someone else can visualize it. Understanding the dynamic of the space means recognizing through observing its geometry, where its power lies – in its height, length, width, depth or the horizontal and vertical diagonals. Every space has a line of power, reaching from the acting area to the spectator that the scenographer has to reveal and explore (...)"<sup>4</sup>*

La cita con la que inicia esta compilación de dibujos, pero sobre todo de inquietudes, corresponde a un segmento del libro de Pamela Howard sobre la escenografía teatral. Allí se ha recurrido a los conceptos de: geometría, peso, profundidad, atmósfera (...), para caracterizar el espacio escenográfico, para construirlo. Es por ello que al describir el vocabulario de la escenografía suscita el valor de la composición, de los objetos particulares, de los elementos intangibles [como la luz y la sombra], que son características que se compartirán con el diseño arquitectónico, y por tanto de la ciudad. Desde el teatro griego como ágora, al teatro confinado, la arquitectura ha sido el soporte de un texto teatral que dramatiza la cotidianidad y la conciencia de las personas; y que en la búsqueda de la contextualización terminaron por recrear partes de la ciudad dentro de los escenarios

del teatro confinado o a la italiana, trayendo así en cartones pintados las imágenes de los bosques y las calles de las ciudades ideales y reales, que permitirían deformar la realidad para ser apropiada por espectadores y actores. Sin embargo la necesidad de salir de los confines del espacio escénico y como resultado de cambiar la disposición estática de asientos en la sala -por tanto también el cambio de la relación muy discutido entre el público y los actores-, es el momento que permite la participación de la ciudad, como espacio urbano y comunidad, por tanto del acontecimiento escénico<sup>5</sup>. Es entonces que la ciudad acoge a un sin número de tipos de espacios teatrales que van desde un anfiteatro como el Teatre Grec, un teatro confinado como el Teatro Liceu, el lugar debajo de una carpa de circo como lo puede ser el techo provisional del Mercat Dominical de Sant Antoni, hacia las plazas, los parques o cualquier otro en donde se inscriba el espacio de los que miran y el de los que representan, el público y los actores.

Así pues el espacio urbano es escenografía y palco al mismo tiempo, por tanto:

*"Qué es escenografía? ...*

<i>José Carlos Serroni (Brasil).</i>	<i>La traducción especial de la escena</i>
<i>Stavros Antonopoulos (Chipre).</i>	<i>La intersección visual de lo ordinario, con lo imaginativo.</i>
<i>Ramzi Mustapha (Egipto).</i>	<i>Gráficos para ser vistos por los espectadores de teatro.</i>
<i>Vladimir Anson (Estonia/Russia).</i>	<i>Esta es el juego del tiempo, espacio y sentido de las circunstancias de una situación.</i>
<i>Guy-Claude Francois (Francia).</i>	<i>El arte de crear EL espacio en donde interactúan todos los medios escénicos.</i>
<i>Dionysis Fotopoulos (Grecia).</i>	<i>Un deseo autosuficiente, más allá de la palabra; una imagen metalingüística.</i>
<i>Ioanna Manoledáki (Grecia).</i>	<i>La transformación del drama dentro de un sistema de signos visuales.</i>
<i>Erik Kouwenhoven (Holanda).</i>	<i>La sugerencia de un espacio que se transforma en la cabeza del espectador para hacer cualquier cosa posible.</i>
<i>Tali Itzhaki (Israel).</i>	<i>Cualquier cosa en el escenario que se percibe de forma visual – en esencia, un ser humano en un espacio humano.</i>
<i>Luciano Damiani (Italia).</i>	<i>No es tangible. Este solo se vuelve real cuando el dinamismo del cuerpo humano penetra el espacio.</i>
<i>Kazue Haetano (Japón).</i>	<i>La vida de un espacio y una visión de humanidad.</i>
<i>Mitsuri Ishii (Japón).</i>	<i>La dirección visual del escenario.</i>
<i>Josef Ciller (Eslovaquia).</i>	<i>Materialización de la imaginación.</i>
<i>Richard Hudson (UK).</i>	<i>Escoger lo que el público va a ver.</i>
<i>Georgi Alexi-Meskhishvili (USA).</i>	<i>El mundo de la imaginación, el lugar donde puedo viajar a través del futuro y el pasado y traer mi propio mundo al escenario.</i>

<sup>5</sup> VESCO, M. ISABELLA. Architettura in scena: il progetto dello spazio scenico nell'esperienza didattica all'interno di una scuola di architettura. Palermo: Flaccovio Editore, 1996. pp. 22.

Miodrag Tabacki (Yugoslavia).

*El espacio visual del performance concebido a través de una idea, en forma de un todo físico y arquitectónico.*

(...)"<sup>6</sup>

Todas las definiciones tienen en común la postura de un espacio visual que va de lo imaginativo a lo físico y viceversa, que resulta ser la razón de la forma de representación de los escenarios urbanos contenidos en los subsiguientes capítulos. Para dar pie a la ciudad como escena, se recurre a la abstracción de lugares reales para construir una escenografía propia, en donde la figura y la modelación de ciertos elementos permiten visualizar los lugares de representación que se han compilado y categorizado, como "teatros urbanos" que ha mutado en las iglesias, en las plazas, en los patios, en las calles, en los parques.

La mirada a estos lugares esta entre el escenario como objeto arquitectónico y como espectáculo, por tanto lo que va a suceder allí y lo que ha sucedido, en ese continuo devenir de la representación, que se traduce al lenguaje de la arquitectura que es real y de la cual somos partícipes constantemente. Se entienden así como escenarios que permiten el desarrollo de hechos que activan y humanizan el espacio urbano, y que son de igual manera promotores y soporte de hechos artísticos y performativos de una sociedad; con una imagen que oscila entre aquella que pertenece al mundo de lo real y que soporta la cotidianidad de las actividades que discurren en el espacio exterior; y otra que requiere de una relectura para ser materializada en los telones de fondo de hechos teatrales, pictóricos y/o culturales al interior o al exterior.

Las *escenografías re-creadas* recurren a la idea de lo sustancial, de lo que no puedo suprimir para ser construidas; por tanto en los "dibujos" presentados, se buscan los elementos compositivos y espaciales que hace particular un lugar, desde la forma, los diferentes ámbitos que le componen, los vacíos y llenos de las fachadas, la profundidad, la composición simétrica o no del lugar, el valor de la luz como protagonista o como sombra, el ritmo, su ubicación en vertical, y demás que permiten leerles como acontecimientos escénicos dentro del imaginario de la ciudad. Se traducen a lugares similares que el mundo del teatro ha recreado y potencializando a partir de lo esencial, como icono, como dimensión o como actuación, refiriéndose por tanto también a la cantidad de personas que le ocupan, la distancia social<sup>7</sup>, el ámbito del actor y el espectador, entre otros.

A continuación, se presenta el catálogo de objetos desplegados y las imágenes que representan las *escenografías re-creadas* a manera teatral de Barcelona, contrapuestas a imágenes de puestas en escena teatrales, propuestas para recintos cerrados a lo largo del siglo XX y XXI, las cuales comparten rasgos en la imagen escenográfica que soporta el acto.

*"En una obra de teatro [y en la arquitectura] siempre están presentes una serie de significados (sociales, filosóficos, políticos, éticos, ....) que se destacan a través de una lectura y un análisis para diseccionarlos. Se debe seleccionar, aislar, resaltar del texto lo que puede llegar a ser simbólico, a través de un método de representación que permita la adaptación emocional y perceptual. Entonces no hay necesidad de describir o transcribir la realidad, sino convertirlo en un proyecto, después de haber cogido el significado vivo de la obra."*<sup>8</sup>

6 HOWARD, PAMELA. Opcit, pp.. xiii - xvi. [Traducción propia].

7 Ver "El campo social de visión: de 0 a 100 metros. Opcit. Gehl, Jahn, 2013, pp.76.

8 Opcit. VESCO, M. ISABELLA. 1996, pp.26. Texto entre corchetes propio, fuera del original. [Traducción propia].





Escenografías Re-Creadas

## Contenidas [El Sujeto]

*“La ciudad es un poema, un poema referido al sujeto. Un poema al que las personas le dan un ritmo, habitando la ciudad y caminando por ella”.*

Ronald Barthes <sup>9</sup>

*Escenografías:*

*Plaça del Rei, Plaça Sant Felip Neri, Pati de les Dones CCCB, Plaça Milans.*

Las imágenes de la ciudad con la que inicia este repertorio de escenografías, se traducen en una intuición sobre el espacio contenido de la ciudad. Aquel lugar que es delimitable en la cantidad de pasos que una persona puede dar de un lado a otro de una plaza, un patio, un encuentro de calles, o un rincón inhóspito y sorpresivo, sin perder de vista la ventana, la puerta, la lámpara, estas pequeñas cosas que permiten tener referencia de estar dentro de un algo. Como si se tratase de un teatro al que se le ha extraído la tapa de luces hacia el escenario y se ha remplazado por un cielo incierto, convirtiendo así el espacio urbano en el muro curvo de la puesta en escena de “Tristán e Isolda” de Richard Wagner, en la Opera de Lyon en 2011.

*“Tristán e Isolda”,*  
de Richard Wagner  
en el Opera Lyon,  
Francia, 2011.  
Fotografía de  
Bertrand Stofleth.

Estos espacios escenográficos se construyen a partir de las perforaciones, de las escaleras, del ritmo, pero sobre todo de una arquitectura que es medible con el cuerpo. Sin embargo no solamente se trata de un cuerpo estático que marca las proporciones del lugar, y que

---

<sup>9</sup> Recogido en KLEIN, GABRIELE. *La ciudad como escena*. En PEREZ ROYO, VICTORIA. *¡A bailar a la calle! : danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp.133.

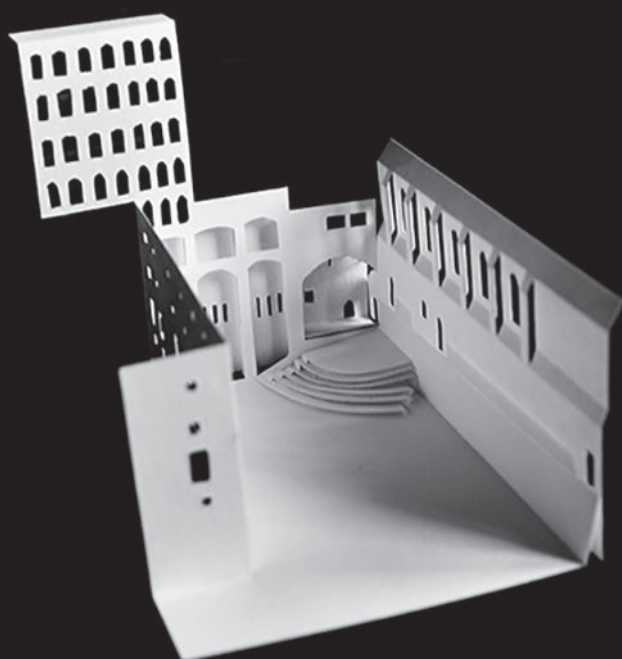
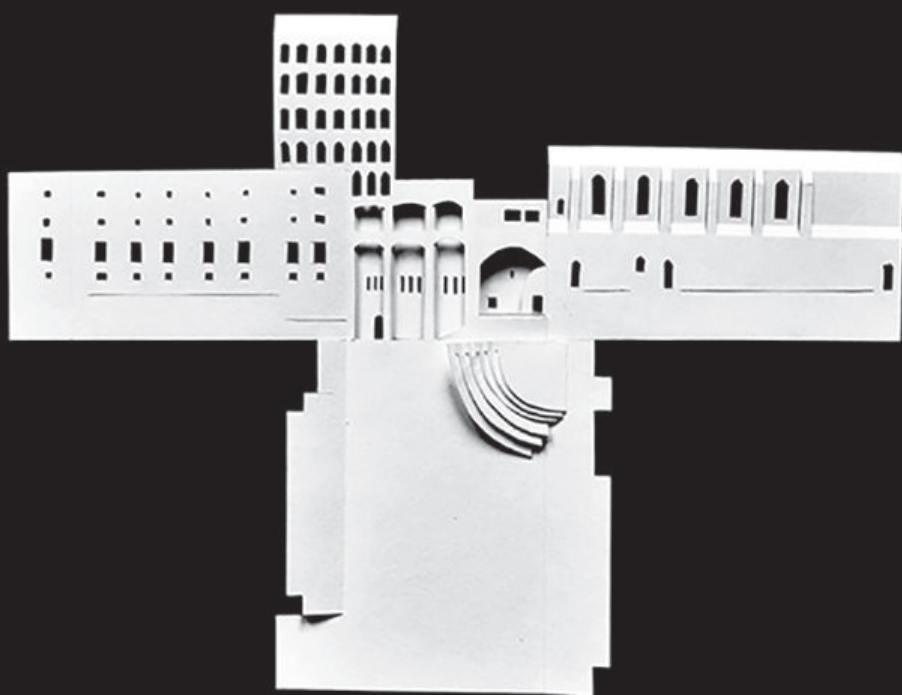


Fig.1:  
Maqueta de papel  
«Plaça del Rei»,  
Escenografia Contenida  
[Screen compuesto]

rememora el dibujo del modulator de Le Corbusier, sino que requiere de un cuerpo en movimiento que dota de sentido cada rincón del espacio “vacío”; por lo que es este inscrito en el ir y venir, en el caminar, en el deambular, en la relación con los muros que delimitan, en el eco que reverbera el sonido, lo que permite construir la imagen de la ciudad.

La Plaça del Rei hace parte de estas *escenografías contenidas* [fig.1]. Está inscrita bajo las mutaciones paulatinas de la ciudad, en tanto ha sido objeto de varios usos y en cada uno de ellos ha sufrido diferentes intervenciones, desde la Ampliación del Palacio Real Mayor por Martín I el Humano en el siglo XV, en donde se construyen las escaleras de planta circular que serán las detonantes de la mirada como espacio escenográfico teatral, hacia las diferentes modificaciones que las Hermanas Clarisas<sup>10</sup> harían de este, para convertirse en lo que hoy conocemos. Desde su génesis ha conducido un lugar para ser visto en la compleja y contradictoria relación de muros que parecen ciegos, y vacíos que aparentan tener volumen en la luz, en tanto se han construido sus fachadas en la adición y sustitución de volúmenes según la necesidad de uso de la cual ha sido objeto.

Es un espacio escenográfico con una dirección dispuesta por la configuración rectangular o de Gran Sala Francesa<sup>11</sup>, que claramente delimitada por muros de piedra determinan el lugar de lo público, el palco que va a tener su atención dirigida al ritmo de arcada de tamaños disimiles que configuran la fachada norte. En la plaza se ha desdibujado la simetría explícita de las fachadas de la arquitectura clásica, para construir el *screen*<sup>12</sup> en el fondo del espacio que permite la relación dinámica de la arquitectura y el espectáculo; buscando el equilibrio en la compensación de los puntos focales, como el volumen de treinta y un ventanas con arco en relación a la puerta diminuta y su eco arquitectónico en el costado opuesto. El escenario urbano está encapsulado, y la escenografía [aquella fachada catalizadora del espectáculo], está en el plano de fondo de la plaza, en el muro de arcadas que sobresale del basamento visual de la plaza, que parece no tener volumen más que las ventanas negras, en los tres segmentos alargados del segundo volumen, y en recoveco de la escalera; siendo así cada uno un segmento de la película de acciones que se desarrollaran en la fachada, como si tuviese el ritmo de la secuencia de «Mon Oncle» de Jacques Tati, en la casa del tío.

Su condición escenográfica también está en la posición de la entrada al lugar contenido, pues se requiere del encuentro de las calles angostas Baixada Santa Clara y Carrer Verguer en la esquina sur para ser el preámbulo de acceso, que parece ser la “cicatriz” de la fachada continua que permite que exista el vestíbulo del teatro que matiza las dos condiciones de la ciudad, por un lado el espacio urbano sobre el cual discurre la cotidianidad, y por el otro el espectáculo sorpresivo del laberíntico trazado del Barrio Gótico, logrando así que un espacio urbano del encuentro accidental se transforme en un recinto. De hecho, Plaça del Rei se ha convertido en una especie de habitación de la música al aire libre de Barcelona, pues entre 1980 y el 2010 se celebraron allí cerca de 255 conciertos en el *Festival Grec de Barcelona*<sup>13</sup>; y ha sido usada para las actividades de concierto de las Festes de la Mercè desde 2011, y las Festes de Santa Eulàlia especialmente el festival

10 Ver ARBOLEDA, JULIANA. *Dos Edificios Compuestos*. Tesina Máster en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura, Tutor Xavier Monteys. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2009, pp.31.

11 Ver Clasificación de edificios teatrales de BLAS GÓMEZ, FELISA DE. *El Teatro como espacio*. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2009, pp. 38.

12 El uso del término “screen”, remite un dispositivo de la construcción de la escena en el teatro, que llevándolo al lenguaje de la ciudad corresponden a las fachadas que definen los espacios urbanos, y que en su autonomía formal permiten la lectura de un lugar como una escenografía. Gordon Craig en “Screens. The Thousand Scenes in One Scene”, *The Mask*, le define como “superficies móviles de colores neutros que hacen evolucionar el espacio”.

13 Ver archivo digital GREC ARXIU <http://lameva.barcelona.cat/grec/arxiugrec/es/espais?page=1>

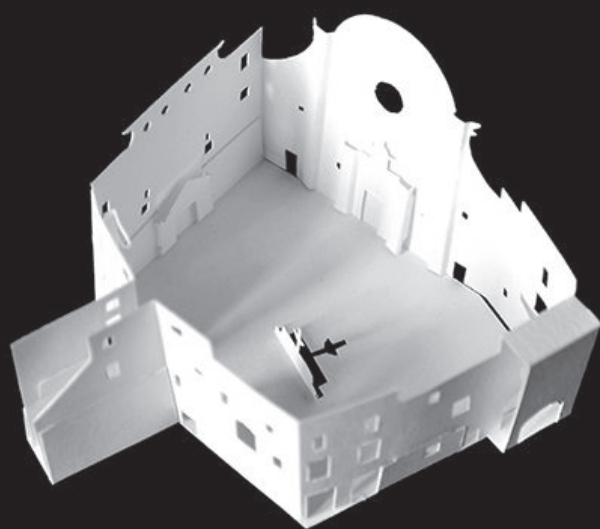
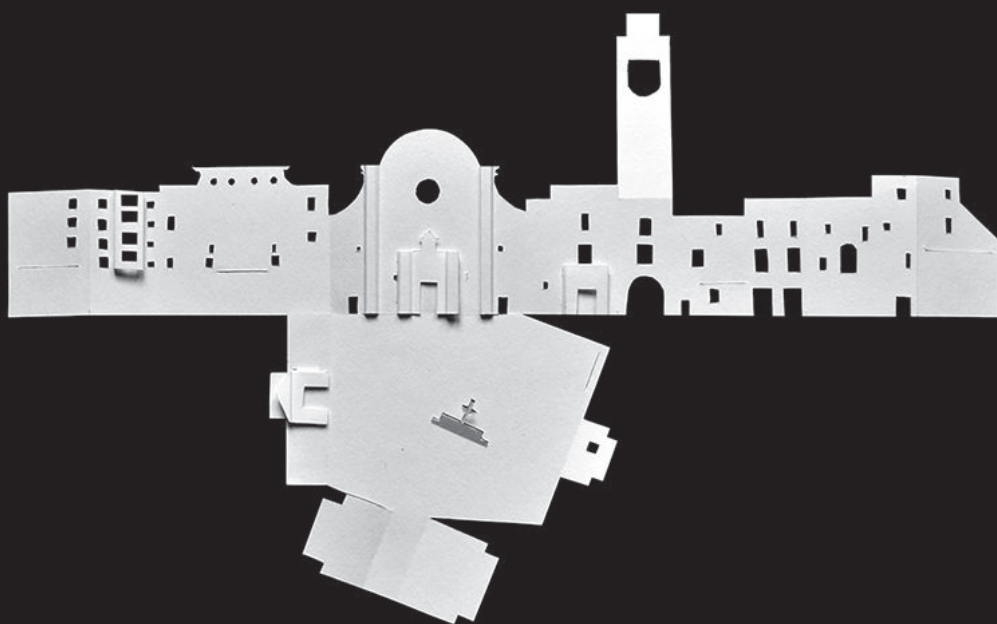


Fig.2:  
Maqueta de papel  
«Plaça San Felipe Neri»  
Escenografia Contenida  
[Screen Dirigido]

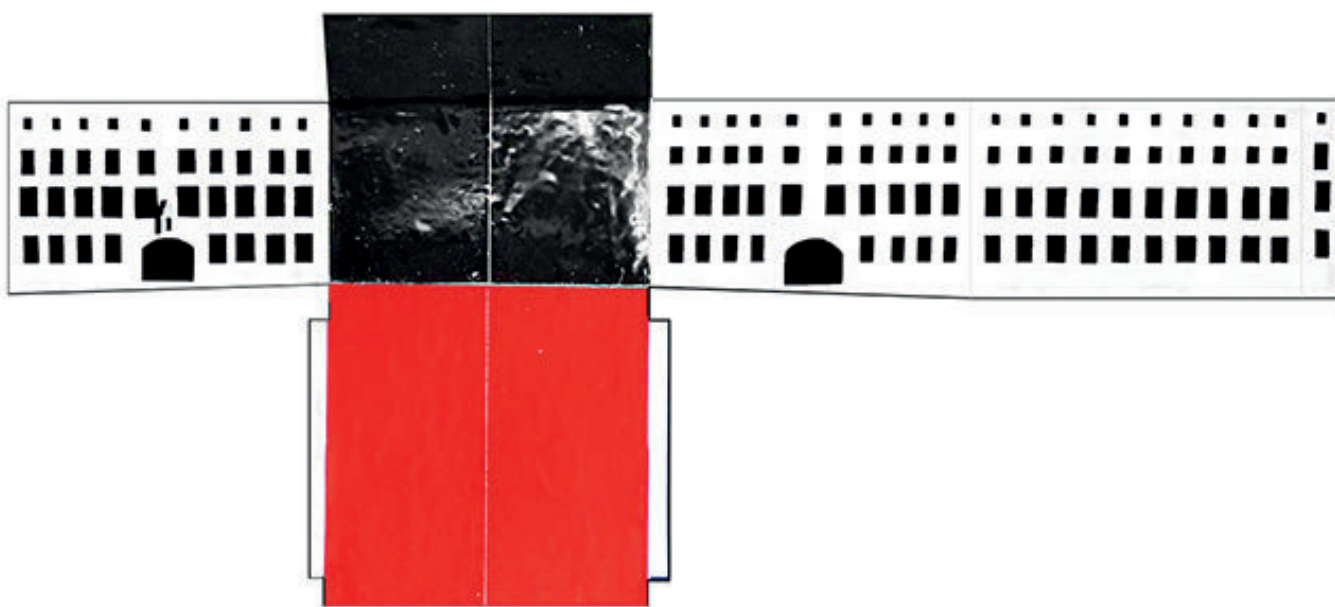


Fig.3:  
Maqueta de papel  
«Patio de las Donas»  
Escenografía Contenida  
[Duplicidad]

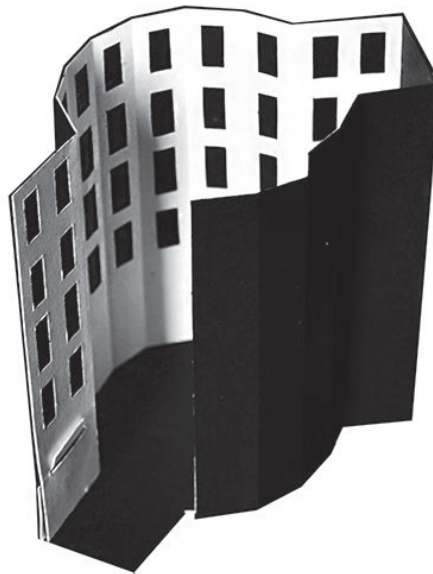
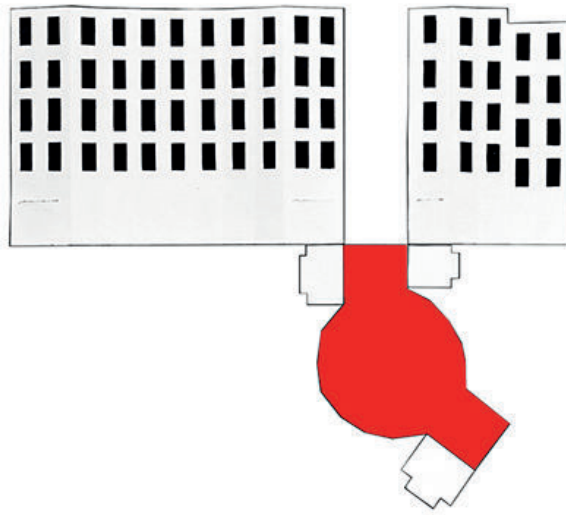


Fig.4:  
Maqueta de papel  
«Plaça Milans»,  
Escenografia Contenida  
[Ritmo y Repetición]

LLUM BCN, en donde la puesta en escena de instalaciones luminosas ponen en contraste las perforaciones y volúmenes, y pone en valor la relación de la arquitectura con la luz como artificio [la arquitectura en la noche].

La segunda escenografía es la Plaça Sant Felip Neri, un espacio que se ha configurado con dos hechos significativos: los bombardeos de 1938<sup>14</sup>, y la recreación escenográfica de un barroco inventado que surge en Barcelona desde principios de siglo XX<sup>15</sup>. En planta la plaza se reconoce como amorfa y revela su condición de destrucción y reconstrucción de un escenario, en el encuentro visual y físico que tiene entre el mundo colectivo particular que es ella misma y el del resto de la ciudad. Tiene dos puntos focales desde donde se reconoce el acontecimiento escenográfico, por un lado Carrer Montjuic del Bisbe que actúa como puerta de acceso al escenario, en tanto el segmento de la *Casa del gremi dels Sabaters*, que se encuentra vinculada con la *Casa del gremi dels Calders* desde la primera planta, marca la distinción de los dos ámbitos en la construcción de un umbral. En el otro costado, casi de manera perpendicular esta Carrer de San Felipe Neri, que también actúa como vestíbulo de llegada, y a su vez permite reconocer y capturar la primera imagen del screen que será el telón de fondo de este espacio: La iglesia y la fuente.

Al tomar fachadas y desdoblarlas, la lectura del escenario está en el despliegue de una tira continua cuya imagen parece aludir a los trozos de papel de las cajas musicales que reproducen en cada perforación la nota singular que determina el conjunto [fig.2], por lo que cada vacío representado en las puertas y ventanas tiene su propio sonido, haciendo que trozos de la fachada resulten casi mudos como lo es la fachada de la Església i Convent de Sant Felip Neri, tomando así el rol de telón de fondo que potencializa la imagen de los actos escénicos que se produzcan allí. Pero este espacio contiene un elemento adicional que completa la imagen: la fuente, cuya ubicación descentrada hace posible delimitar el lugar entre el escenario y el palco si el screen es la iglesia, o convertirse en un teatro circular o de arena, con un auditorio totalmente envolvente al escenario de la fuente.

Sin embargo el espacio escénico trasciende la plaza, en tanto la disposición y forma de la capilla puede albergar la orquesta del espectáculo, que mediante la reverberación del sonido, transforma la plaza en el lugar colectivo de la música, como si la iglesia fuese el lugar de los músicos del teatro que de puertas afuera actúan sobre la ciudad; de hecho en 1995 la Església Sant Felip Neri, fue objeto musical del Festival Grec de Barcelona<sup>16</sup>, desarrollando los espectáculos de *Lied i àries d'òpera* y *Coral Cantiga*.

Ambos espacios urbanos traducen la urbe a la escala "doméstica", en la autenticidad de las atmósferas cerradas, pues el sujeto como individuo, como unidad, es el que potencia todos los parámetros de la imagen y la acción que permiten apropiarse de los rincones que contiene cada *screen* que representa la fachada compuesta de los lugares. Este espacio escenográfico está construido como un núcleo catalizador y contenedor que encapsula a sus espectadores, en una condición temporal y estética particular de la ciudad, apareciendo como cintas envolventes, que en su deformación soportan una variedad de objetos arquitectónicos de edificios dispares y disímiles formal, simbólica y temporalmente; terminando por construir en conjunto polifónico de escaleras, balcones, ventanas con y sin sentido, puertas ambivalentes, espejos que flotan, o fuentes musicales y policromas.

---

14 Opcit. ARBOLEDA, JULIANA. 2009, pp.28.

15 Ver CÒCDA, AGUSTIN. *El Barrio Gótico de Barcelona. Planificación del pasado e imagen de marca*. Tesis Doctoral Bienio 2003-2005: "Historia, Teoría y Crítica de las Artes", Director Joan Molet i Petit. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2010.

16 Opcit. GREC ARXIU Archivo Digital.



En este sentido también existe otro orden en las escenografías contenidas, en las cuales no se recurre a los elementos poliformes que permiten los múltiples encuadres que llaman la atención en la fachada, sino que hacen uso de la repetición de un patrón para dar pie al escenario contenido, como ocurre en el Pati de les Dones del CCCB y en la Plaça Milans. En el primero [fig.3] el patrón de ventanas marca el lenguaje de todo el escenario, busca la precisión en la simetría, y en el desvanecimiento volumétrico de las ventanas en la medida que suben por el muro, logrando concentrar la atención en el planta baja. Sin embargo la ruptura de este patrón, con el gran ventanal que actúa como espejo es el detonante que le da la dimensión dramática. Sobre este muro de vidrio se multiplica la imagen, logrando virtualmente una escenografía simétrica en sus dos sentidos; así pues este “teatro a cielo abierto” parece tener una escena representada en el espacio «medio» de lo virtual y lo real, más allá de la atmósfera concreta en el fondo [como ocurría en la Plaça del Rei], donde el reflejo que antiguamente se ponía en valor en el agua, ahora está en la vertical, como una cascada de reflejos de la arquitectura. También existe un valor añadido, y es la dualidad que inscribe con el cambio de tono del espejo y el suelo, marcando el centro del espacio, para crear dos atmósferas con *textos* diferentes, dos pórticos de entrada cuyas condiciones con la ciudad difieren [uno que viene de una calle angosta, y el otro de una plaza contenida], don intensidades lumínicas que marcan la pauta de una escenografía teatral basada en la polaridad, y matizada por el plano inclinado que sobresale del basamento de la fachada.

Este lugar ha sido objeto de diferentes puestas en escena. En 1995, en el marco del *Festival de Grec* se usó para «*Danat Dansa*» de la compañía Espejos, en donde el gran ventanal reflejaba el movimiento y el color del bailarín sobre todo el espacio; en 1996, se usa en el mismo festival para espectáculos de *Cimena Concerto* como «*El gabinete del Dr. Caligari*» de Robert Wiene, «*Y el mundo marcha*» de King Vidor, y «*El món màgic de George Méliès*» con la música a cargo de un grupo que conjugaba el piano, los teclados, el violonchelo, la flauta y la percusión. En 2009 y 2010 se retoma este espacio en este festival y se dan puestas de escena teatrales como «*Seigradi*» de la compañía Santasangre en colaboración con el Ente Teatrale Italiano (ETI), «*A elle vide*» de Dewey Dell, y «*Mechatronica*» de Maywa Denki<sup>17</sup>. En 2012 se tomó como escenografía de *Dies de Dansa - Festival Internacional de Dansa Contemporània en Paisatges Urbans*, con una puesta en escena nocturna, en la que se desarrollaban piezas de danza y muestras de vídeo, bautizándole como “*Espaci en Moviment*”.

En el caso de la Plaça Milans [fig.4] el escenario lo envuelve todo, el sujeto necesariamente se encuentra inmerso en el espectáculo que se va a inscribir entre los balcones que resultan auténticos en la diversidad domestica que allí se da. Es un espacio que pone en valor *el mirar hacia arriba*, como si el simple gesto de mover la cabeza nos hiciera conscientes de que existen otras formas de entender la ciudad, por tanto la relación de esta con la casa cambia, y los sujetos cotidianos se convierten en actores al participar de los balcones. La desviación permite detectar lo usual en lo inusual y lo desacostumbrado en lo acostumbrado. La mirada en este caso no está sobre el plano tierra, por tanto las puertas no tienen protagonismo, y la acción de caminar no desenvuelve el papel principal, sino en el que se detiene frente a la escultura y la contempla, por tanto la unión de estos edificios en esta planta circular es reconocida como un objeto moldeado para ser visto. Ciertamente el tamaño y la repetición de la fachada juega un papel decisivo, pues las cuatro plantas que sobresalen de la planta baja hacen posible que el espacio tenga una relación 1:1.5, albergando un espectáculo de una escala doméstica, que responde a las actividades de este lugar. Los balcones son protagonistas, como extensión de la casa, como pequeñas tribunas de las cuales surgirán los actores y la orquesta para dramatizar

17 Opcit. GREC ARXIU. Archivo Digital.



el espacio contenido, como la ventana de donde sale el eslogan político y religioso que se manifiesta al pueblo.

El espectáculo es posible cuando el espacio público está contenido, y existen elementos que particularizan y dan movimiento a la escena, construyendo la atmósfera a partir de escaleras y balcones que rememoran los decorados pintados del teatro a la italiana que ahora adquieren volumen. Los decorados pintados que antes contenían las calles grisáceas u ocres según la trama, o el balcón del cual saldría el actor poetizado y dramático, en estos escenarios urbanos adquieren una dimensión real, la pintura es la ciudad misma, que en sus fachadas como lienzos inscriben un ideal, que ahora es corpóreo en las escaleras o los vacíos inconclusos o resultantes de la deformación de la fachada de la Plaça del Rei, o el ritmo de balcones en un círculo finito que potencializa la relación dramática del espacio en la Plaça Milans. El equilibrio dinámico de la composición geométrica en estas escenografías urbanas está en la relación de las ventanas y puertas asimétricas de diferentes proporciones que mutan la plástica purista de la ciudad, en su interrelación disonante, en la conquista de la verticalidad, en la permeable interrelación de las zonas y en su sucesivo protagonismo a través de la luz, en el preámbulo de entrada que tiene la Plaça Sant Felip Neri o el Pati de les Dones CCCB, que con un puente conecta la ciudad vertical traduce la calle a un vestíbulo del teatro, donde se aglomera la incertidumbre antes del acto.

La Plaça del Rei, la Plaça Milans, el Pati de les Dones CCCB y la Plaça Sant Felip Neri, comparten una ciudad que ha cambiado la velocidad a la que ha de ser vista. Son espacios escenográficos que reducen la velocidad de la urbe, por la velocidad de un sujeto que a su propio ritmo inscribe una atmósfera reconocible por la cotidianidad de las acciones que discurren allí -no en vano son lugares protagonistas de mercadillos dominicales y festivales de Barcelona-, cuyas caras inscriben la ciudad expandida de las viviendas y los edificios culturales. Confluyen en la construcción de un imaginario de la ciudad museizada, que en una especie de Ready Made del corazón germinal de un barroco recreado, que ha resultado en la invención de un estilo de ciudad, en la re-construcción y re-creación de un casco antiguo que ha predisposto las escenografías teatrales de Barcelona.



Escenografías Re-Creadas

## Desplegadas y Expandidas [Las Masas]

*Escenografías:*

*Montjuïc y Av. de la Reina María Cristina, Hospital de la Santa Creu i Sant Pau junto con Av. de Gaudí, Plaça d'Europa y Passeig de Minici Natal, Arc de Triomf - Passeig de Sant Joan - Passeig de Lluís Companys, Plaça de Mossèn Jacint Verdaguer.*

Al final del 2014, en Montjuïc, un hombre de hilos de acero gigante se apoderó del fondo de la calle María Cristina, llenándose paulatinamente de luces de colores portadoras de personas que rememoraban las torres humanas de Barcelona. El alucinante destello de los juegos pirotécnicos, la música que envolvía toda la atmósfera, el hombre de fondo que hacia juego con las luces proyectadas sobre las cuatro columnas de perfil monumental y la Fuente Mágica que proyectaba colores en el ritmo de la música, construyeron el pretexto para mirar con la sociedad de las masas, una ciudad construida en el espectáculo.

Las escenografías que hacen parte del catálogo de *"Desplegadas y Expandidas"*, surgen en el lugar de la escenificación de performances culturales de una sociedad aglomerada en una masa amorfa, que se adecua a la forma del espacio que la inscribe. Aquí el acto público teatraliza lo social, aglutinando a cientos de individuos, que se reconocen en los artículos de prensa como una mancha de colores que explican la intención y el objetivo del acto; y recuerdan los carteles del *arte de la propaganda revolucionaria*<sup>18</sup> que traería consigo la revolución rusa de principios del siglo XX, o las puestas en escena del *Teatro Político* de

Fotografía:  
Celebración fin de  
año, Montjuïc y  
Avenida de la Reina  
María Cristina.  
Barcelona, 2014.  
Autor: Anónimo.

<sup>18</sup> Ver CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Catalogue de l'exposition Paris – Moscou: 1900 – 1930*. París: Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1991, pp. 407.

Erwin Picastor en 1930, especialmente de la portada su libro *Das politische Theatre*<sup>19</sup>, que en un impulso revolucionario de vivir la sociedad en conjunto, en la unión temporal de individuos con un fin político, intelectual y cultural, rompen el modelo de relación espectador-espectáculo. Son lugares de la ciudad que hacen posible el teatro de lo político, de la procesión, de la manifestación política, el desfile musical, entre otros<sup>20</sup>.

El fenómeno escenográfico de estos segmentos de ciudad que complementa e inscribe un espectáculo, también actúa como un espacio que se exhibe y se exporta. El espectáculo es el de las masas aglutinadas que dotan de sentido el lugar, que está concebido para ser visto en la inmensidad del territorio, de la ciudad, en una escala monumental que solo es posible en juntas urbanas que suturen y articulen periferias históricas de Barcelona, que se conciben como “megaproyectos” en su época, en una visión revolucionaria de la ciudad. Son espacios escenográficos que morfológicamente difieren de los otros al estar contruidos como acupunturas de gran escala en la ciudad, en donde curiosamente han terminado por coincidir las actuaciones en las exposiciones universales de 1888 y 1929 y los juegos olímpicos de 1992, donde Barcelona cambia el paradigma y crea un escenario para ser vista en la vanguardia universal; la construcción de la “gran vía” que será la Avinguda Diagonal que articulada al Passeig de Sant Joan crearan un nuevo punto escenográfico de la ciudad; y finalmente la propuesta modernista del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, que cambia el arquetipo de la morfología de la manzana Cerda, pero que además complementa la ciudad en la polaridad que genera con la basílica Sagrada Família en la Avinguda de Gaudí; todos en una voluntad cosmopolita e internacional de mostrarse, de dotar de sentido a la metrópoli en operaciones urbanísticas con estructuras y categorías espaciales muy concretas, que solo puede ser llenada por la sociedad de las masas.

Las escenografías desplegadas y expandidas están inscritas en rectángulos alargados que permiten la lectura del espacio desde la perspectiva, por lo que el juego de lo unidireccional con un elemento arquitectónico que remate visualmente este rectángulo hace que el espectador se sienta involucrado en el escenario aun cuando no lo este, como lo muestra Palladio en el Teatro Olímpico en Vicenza, que bajo un juego de perspectiva introduce la ciudad en el teatro, las calles deformadas son el artefacto del espectáculo; o en la imagen del “Primo Intermedio della veglia della “Liberazione di Tirreno”, en donde el escenario se extiende para albergar simultáneamente la naturaleza, el espacio del espectáculo, y el lugar del público. Cada pieza que construye la perspectiva es motivo de la puesta en escena, ya no es una pintura que adquiere volumen, sino el teatro mismo; el espacio público se supedita a la profundidad y al juego de niveles del territorio, creando así el escenario y la sala al mismo tiempo. En los cinco escenarios urbanos compilados, el *screen* es construido en las siluetas y abstracciones de los volúmenes que delimitan esta especie de teatro al aire libre, en lo virtual que dibujan las columnas que rítmicamente componen la fuga en el caso del Passeig de Minici Natal, y la monumentalidad de los volúmenes urbanos que construyen Montjuïc. La escenografía de los gigantes.

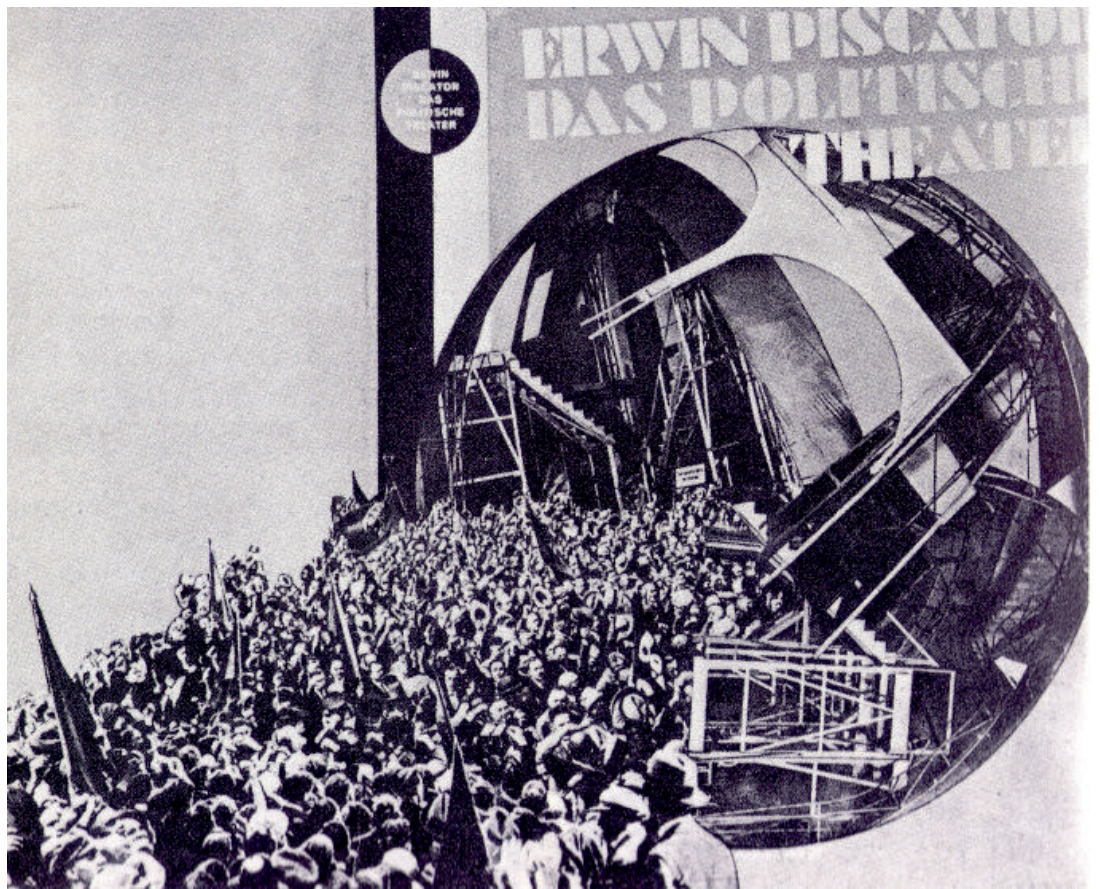
Montjuïc junto con la Av. de la Reina María Cristina es el primero del catálogo de estas escenografías en tanto es el motor de búsqueda [fig.5 y 6]. Es un lugar de la ciudad que se ha construido para ser exhibido, en los 650 mts que componen el screen y el palco desde la fachada del Palau Nacional - Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) al borde

19 Registrado en CENTRE GEORGES POMPIDOU. *París Berlín: rapports et contrastes France-Allemagne 1900-1933*. París: Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1978, pp. 356.

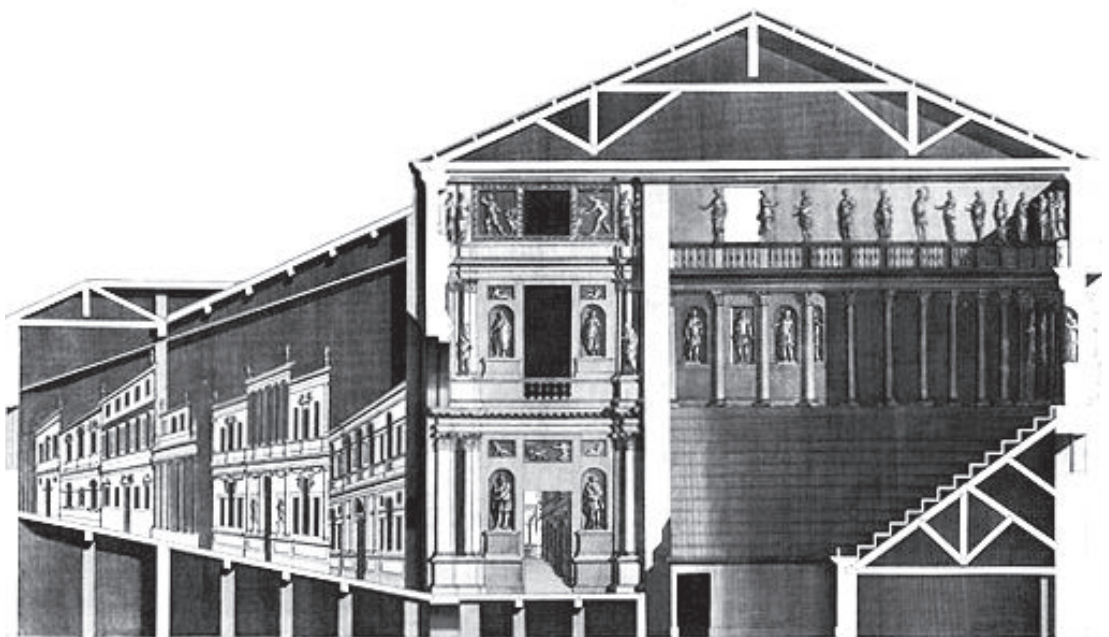
20 Y otras actos públicos que se pueden leer como performances culturales según Gabriel Klein, como lo son el carnaval o procesión, manifestación política o love-parade, carreras de ciclismo o partidos de fútbol, striptease u oficio religioso, etc. Ver KLEIN, GABRIELE. *La ciudad como escena*. En PEREZ ROYO, VICTORIA. *¡A bailar a la calle! : danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp. 150.

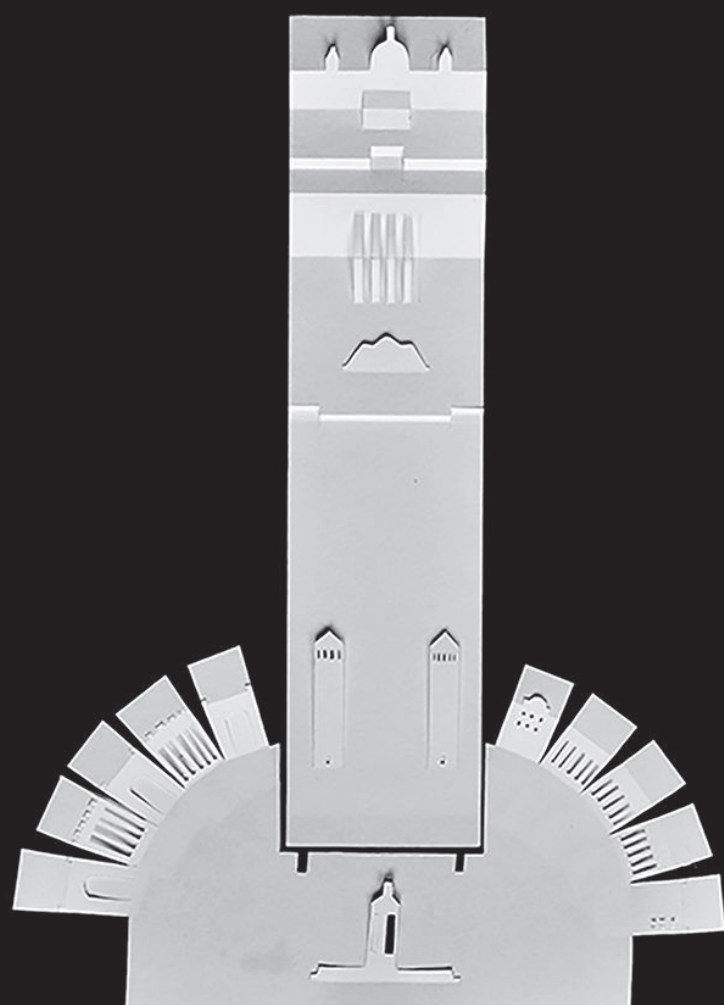


Cubierta para el libro  
*"Das Politische Theater"*,  
 de Erwin Piscator, Berlín,  
 1930.



*"Teatro Olímpico"*,  
 de Andrea Palladio,  
 Vicenza, 1580.





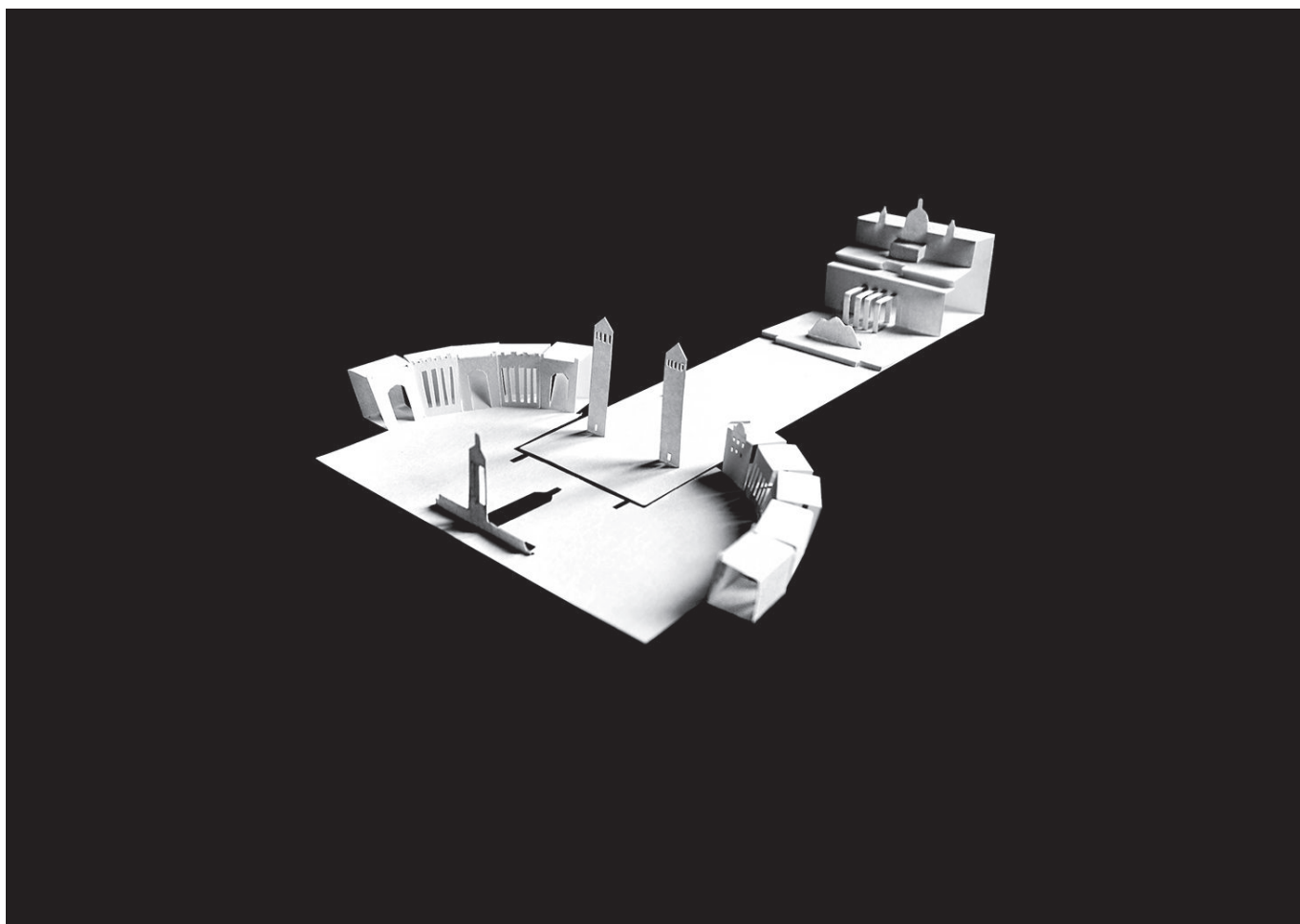


Fig.5 y 6: Maqueta de papel «Montjuïc y Av. de la Reina María Cristina» Escenografía Desplegada y Expandida.  
[Lo secuencial y la topografía]



Fotografía de la Inauguración de la Exposición Internacional Barcelona - Montjuïc Avenida de la Reina María Cristina, 1929.





Fotografía de la  
Inauguración de la  
Exposición  
Internacional  
Barcelona - Montjuïc  
Avenida de la Reina  
María Cristina, 1929.

de proyección circular que delimita la Plaça Espanya. El espacio de los acontecimientos se reconoce en una franja simétrica, delimitada por la perspectiva y en juego sucesivo de objetos e imágenes autónomos que desplegados sobre esta tira de ciudad permiten la construcción del escenario y el auditorio de manera simultánea. En este caso el *screen* no se construye por una imagen dispuesta sobre una fachada particular como en el caso de las escenografías contenidas, sino que resulta de la adición de elementos iconos como son las Torres Venecianas, las Quatre Columnes, la Font Màgica y la fachada del Palau Nacional, que extendidos sobre un fragmento tangible y bajo un ritmo de alturas y de cuatro desniveles constituyen la puerta y el espacio urbano de soporte.

Este espacio escenográfico se constituye en tres atmósferas disímiles que permiten la aglutinación de las masas, la primera que corresponde a la puerta de entrada al “teatro urbano” en tanto los edificios hermanados visualmente pero no simétricos de la Fundació Fòrum Ambiental y la Fira de Barcelona, configuran en el uso las puertas falsas, vidrios espejo y las columnatas los muros cóncavos que son el preámbulo de entrada o el vestíbulo urbano. Las dos torres dibujan el límite visual y virtual del escenario, pues la marcada robustez de su planta cuadrada (7.2 x 7.2 metros) junto con su altura de 47 metros determinan el encuadre del escenario. La segunda atmósfera corresponde a espacio del público comprendido entre la Plaça Espanya con sus Torres Venecianas hasta la Avinguda de Rius i Taulet, en donde los espectadores se aglutinan, haciendo uso de los bordes de las fuentes como taburete a la espera del momento escénico. Finalmente, el *screen* de fondo estará determinado por lo arquitectónicamente reconocible en la materialidad de la piedra, del agua y de la luz artificial, pues reúne la Font Màgica, la esencia volumétrica



Fotografía: Unformed  
mases. Hilberselmer,  
Ludwing. The new  
regional pattern.  
Theobald, Chicago,  
1949.

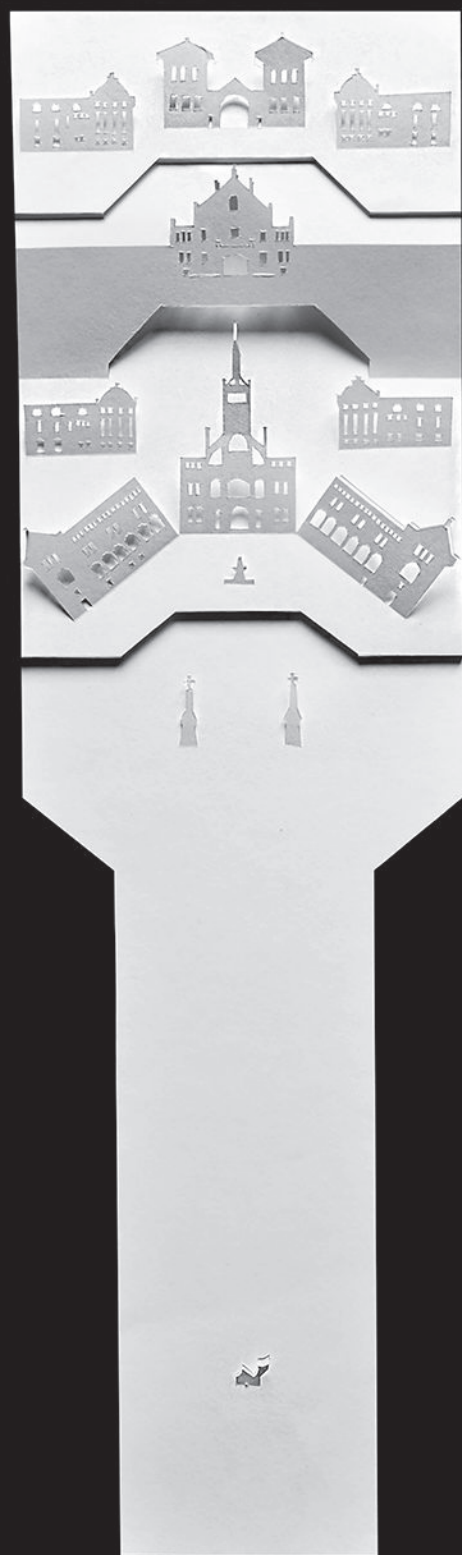


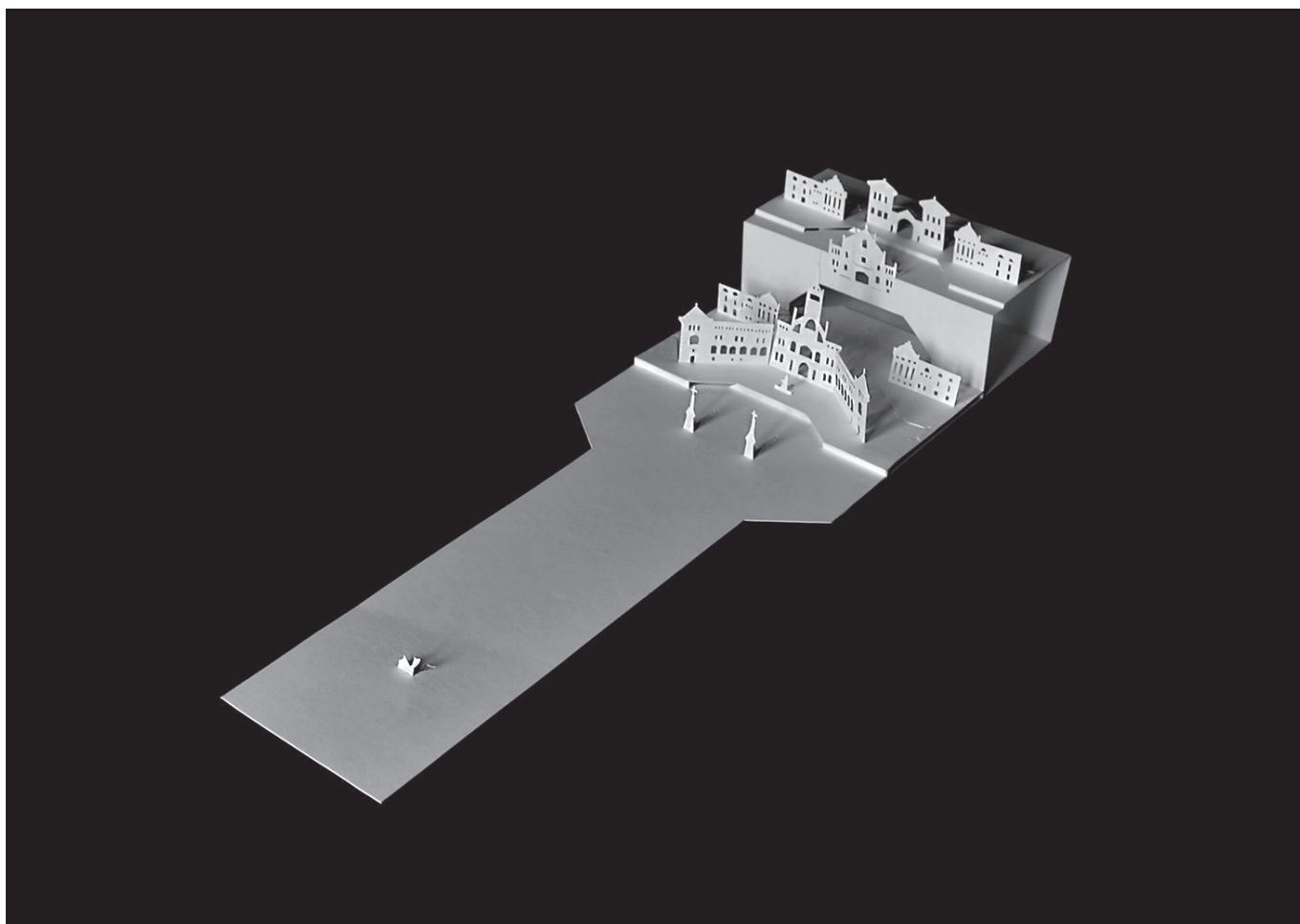
y simbólica de las Quatre Columnes y el perfil clasicista del Palau Nacional, que armónicamente constituyen las tres profundidades del planteamiento escenográfico, y los tres niveles topográficos que logran mantener la profundidad de escenario.

Este conjunto de piezas ha sido el lugar de múltiples espectáculos, en los que cada elemento de esta gran explanada escenográfica tiene su propia autonomía y cobra un nuevo aire dentro de la monumentalidad de este espacio, como es la Font Màgica diseñada para la Exposición Universal de 1929 por Carles Buïgas cuyas dimensiones deslumbrantes [65mts x 50 mts] y el juego de agua - luz cambiante y de colores al ritmo de la música, transforman un lugar desértico en el propulsor de una masa aglutinada en torno al agua. De hecho en el 2014 la fuente fue escenario de «*Dagoll Dagom a la Font Màgica*», en donde la compañía de teatro catalana desarrollo una coreografía en torno a la fuente.

Este espacio escenográfico ha sido usado por Barcelona desde su construcción, siendo el espacio de los conciertos de gran envergadura como los de la Fiesta de La Mercè, y a su vez el motivo de otros espectáculos de la “explosión de la luz” como lo es el Piromusical de la Mercè: *El somni d’un gegant*.

La segunda escenografía es el Hospital de la Santa Creu i Sant Pau junto con Av. de Gaudí [fig.7 y 8], en donde la ciudad se divide en dos momentos escénicos: el primero que alude a la fachada seccionada en tres volúmenes, dos de los cuales se giran en planta para actuar como brazos que recogen la imagen de lo que se va a proyectar en el espacio público de la Av. de Gaudí; y el segundo que tienen que ver con las fachadas sucesivas



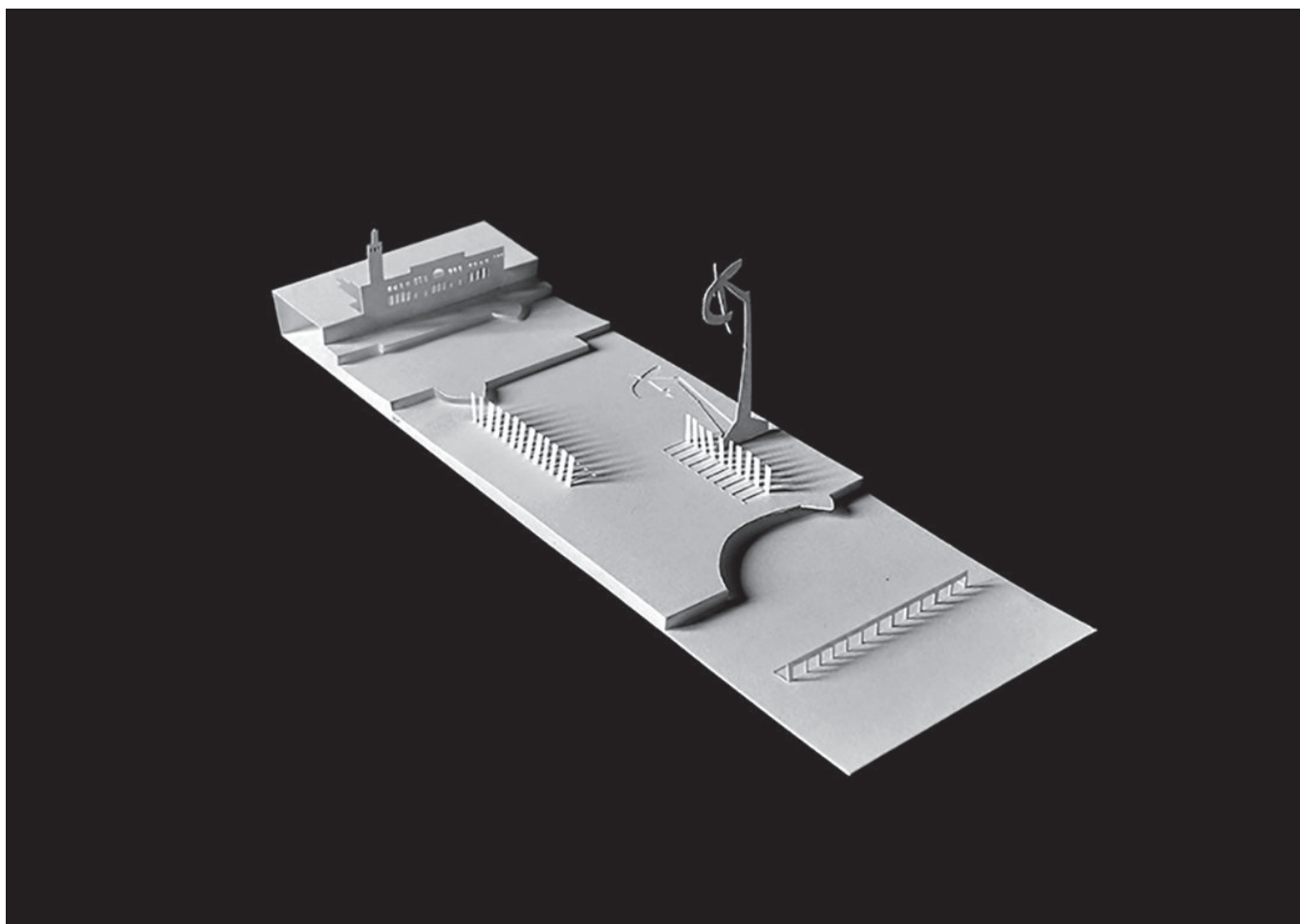


que se configuran como bastidores del punto focal central, que se encuentra en la explanada central o primer patio del conjunto. Este espacio escenográfico se expande por la ciudad en la calle que delimita la perspectiva visual del plano de fondo que es primer volumen del conjunto, aquel que marca la simetría del *screen* de la misma manera que el Palau Nacional de Montjuïc, y en el que se puede reconocer el detalle de la fachada, en el reloj y la cruz que inscribe la línea del dibujo simétrico. Por tanto si el primer edificio del conjunto del hospital es el telón de fondo del primer momento urbano, la Av. de Gaudí es el lugar del espectador, por tanto el campo visual esta contenido por las manzanas del ensanche, que controladas por la perspectiva, limita el espacio hasta la mitad del paseo, en la escultura de Apel·les Fenosa «*El buen tiempo persiguiendo a la tempestad*», controlando las masas con una escultura.

En el segundo momento, el *screen* es el Pavelló de Operacions y El Convent, de morfologías arquitectónicas diferentes que recrean otra acción sobre el espacio, y resultan soportadas por una especie de bambalinas laterales simétricas que corresponden a los pabellones cuya esquina cilíndrica logra dinamizar el lugar, creando la ilusión de fachadas fluidas que responden a la imagen central. En el Pavelló de Operacions la relación de la arquitectura con el *texto* teatral se reconoce en el edificio que parece contar su propia historia en el volumen azulado de la planta superior, el cual marca la simetría en la puerta que recuerda a los antiguos relojes de cuco. El balcón y la cubierta a dos aguas son el preámbulo escenográfico en tanto obligan al espectador a situar su mirada en el centro del espacio. En el caso de El Convent el objeto arquitectónico sobre el cual representar es otro, pues la simetría esta sopesada ya no en el centro, sino en las naves laterales que son

Fig. 7 y 8:  
Maqueta de papel  
«Hospital de la Santa  
Creu i Sant Pau junto  
con Av. de Gaudí»  
Escenografía  
Desplegada y  
Expandida.  
[Extensión]





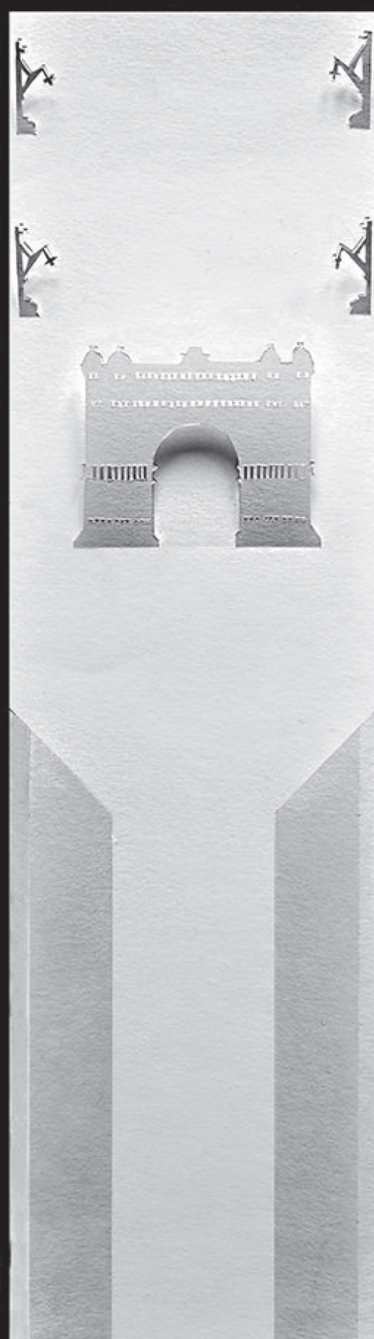
visualmente más pesadas en su relación de llenos y vacíos; las escaleras en este caso están extendidas a lo largo de la fachada, por lo que se convierten en corredores inclinados para quien desde el patio reconoce el movimiento del actor sobre la fachada portadora del texto. Aquí la escenografía se extiende hasta el interior del convento, en el portón de casi 6 metros de altura que divide los dos ámbitos. La escenografía se ha expandido.

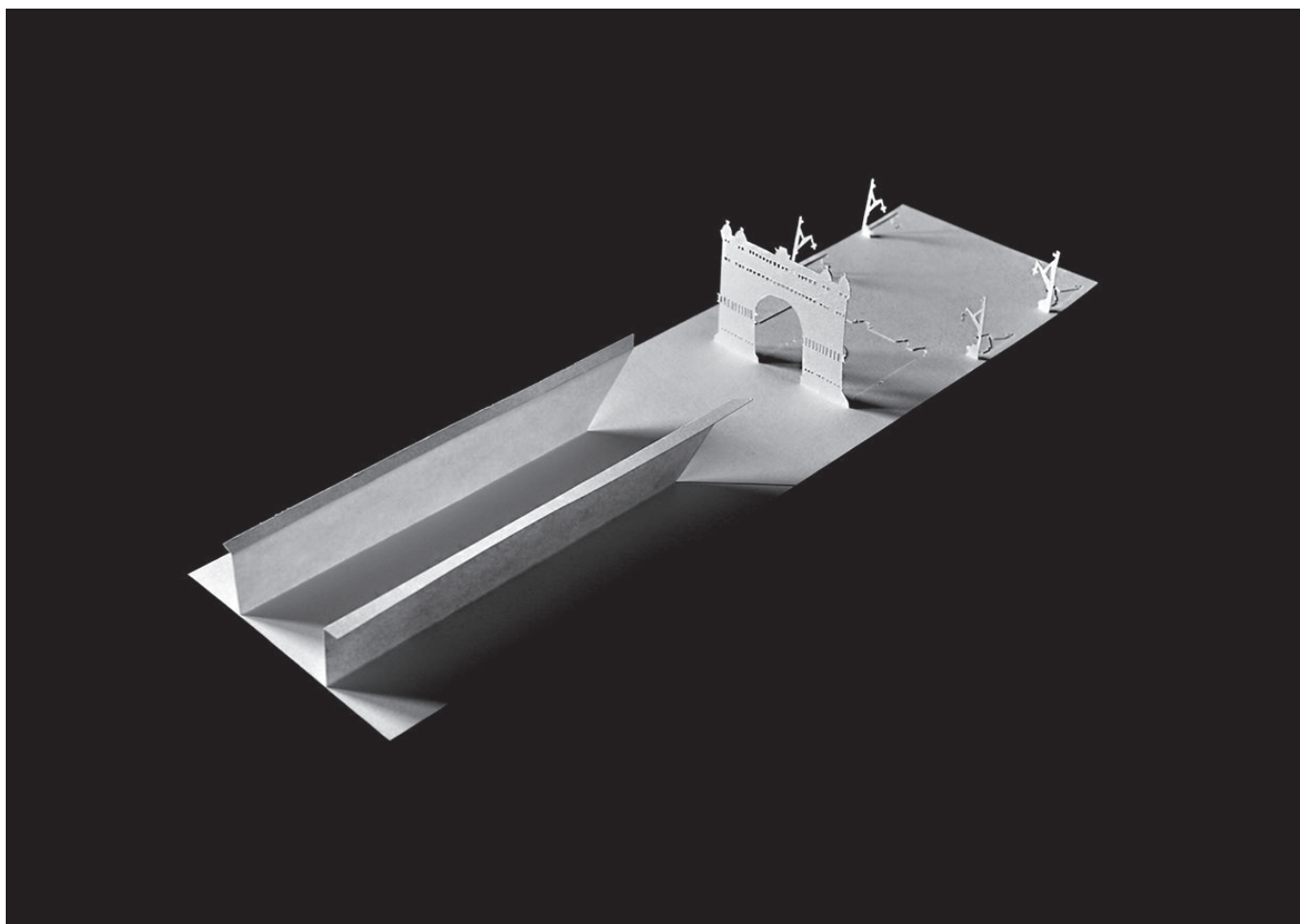
La Plaça d'Europa junto con el Passeig de Minici Natal [fig.9 y 10], es la siguiente parte de conjunto, en tanto la Torre Montjuïc- Calatrava da la pista sobre la dimensión del escenario sobre el cual se va a inscribir; y por tanto de la cantidad de personas que puede albergar, el escenario de las masas. A diferencia de las anteriores en esta el espacio no es concreto en el sentido de encontrarse inmerso en la trama de la ciudad, sino que es una especie de explanada que ha tomado forma en dos edificios que no se miran, pero sobre todo en las columnas y pórticos que recogen la sombra de la atmósfera desértica; por tanto este lugar toma dimensión con los elementos mínimos, iconos y formas elementales y sencillas, cuya función radica en el símbolo. En la construcción del espacio escenográfico el Passeig de Minici Natal es polivalente, pues está inscrito en un ritmo por compensación más que por simetría, construyendo así la escenografía y el auditorio al mismo tiempo; por tanto la dirección del *screen* puede cambiar dependiendo del *texto* del cual sea objeto, es decir, actuar como espectador desde la Plaça d'Europa, o por el contrario desde la Plaça de Nemesi Ponsati.

Fig. 9 y 10.  
Maqueta de papel  
«Plaça d'Europa y  
Passeig de Minici Natal»  
Escenografía  
Desplegada y  
Expandida.  
[Dualidad]

Es así como en el sentido oeste - esta escenografía se divide en el auditorio, que comprende la Plaça d'Europa y el primer tramo del Passeig de Minici Nadal, y el telón de fondo que





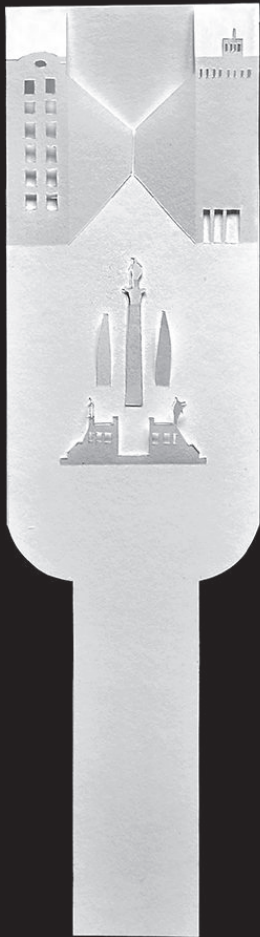


es el despliegue paulatino de las columnas intercaladas, el terraceo de escaleras que parecen plegables de una gran superficie y la imagen de la fachada del Estadi Olímpic Lluís Companys. Sin embargo si el *screen* se reconoce desde el estadio, la torre es la imagen que determina el plano de fondo, pues se exhibe como icono en el mar de columnas de la explanada, tangencial a la mancha de ciudad que se divisa al fondo, que se refuerza con la topografía descendente. En este caso la multitud se aglutinara en la Plaça de Nemesi Ponsati, y en el segundo tramo del Passeig de Minici Nadal.

La cuarta escenografía de esta colección es en torno al Arc de Triomf [fig.11 y 12], que actúa como el detonante de todo el espacio escenográfico, pues resulta tan auténtico y particular que marca una diferencia certera entre la imagen de la ciudad y él como objeto simbólico en el contraste de colores y de texturas, pues la filigrana de las fachadas de Barcelona no se muestra en la traba y la composición de la mampostería a la vista que constituye el arco, sino en el tejido metálico de los balcones. Por tanto el screen de esta escenografía se vuelve dinámico en la oposición de lenguajes, y se convierte y despliega sobre la ciudad con el uso de artefactos como los faroles-bancos modernistas del Passeig de Lluís Companys, que en el contraste de lo pétreo y el hierro moldeado marcan límite en el ritmo, o con los arboles del Passeig de Sant Joan que con una altura similar a las manzanas del Eixample regularizan el escenario.

En el espacio escenográfico del Arc de Triomf existe una dualidad entre lo que es percibido desde el Passeig de Sant Joan y desde el Passeig de Lluís Companys; pues el monumento actúa como pivote de dos puestas en escena que cambian la imagen de la ciudad al mo-

Fig. 11 y 12.  
Maqueta de papel  
«Arc de Triomf  
Passeig de Sant Joan  
Passeig de Lluís  
Companys»  
Escenografía  
Desplegada y  
Expandida.  
[El icono y lo dual]





dificar el ancho en el que está inscrito el espectador, pues de esto depende la amplitud de la imagen del telón de fondo. Por tanto el espacio escenográfico es polivalente en torno a un icono, un monumento que es la puerta de mirada a las dos atmósferas de Barcelona, una tiene que ver con la puerta de apertura al mar, en donde el horizonte y la fuga configuran el telón de fondo que soporta el monumento; y la otra que es la puerta que pone de manifiesto la ciudad, al enmarcar los árboles y el ritmo del perfil de las manzanas del Eixample.

La última escenografía que hace parte de este conjunto es la Plaça de Mossèn Jacint Verdaguer [fig.13], que surge en la intersección de Avinguda Diagonal con Passeig de Sant Joan, en donde las manzanas del ensanche también determinan el escenario; pero el valor esta puesto sobre las esquinas perfiladas por la fisura que implica la Av. Diagonal. La dimensión de este espacio escenográfico dista de las anteriores en tanto se inscribe categóricamente por las fachadas del ensanche, pero resulta similar en su configuración, pues de igual manera se extiende en una dirección, y se reconoce en la forma secuencial de mostrar los elementos urbanos que construyen el *screen*. Por tanto la construcción de la escenografía está dada por tres momentos: un primer plano que corresponde al muro contenedor de la escultura o segundo plano, en donde la columna que sostiene la estatua de piedra es la detonante de la imagen de gran escala; y el tercer plano que corresponde a la fachada de las esquinas del Eixample, que juegan el papel de marco delimitador, pues de la misma altura, procuran el uso de la simetría y lo cóncavo para resolver el encuentro con el resto de la ciudad; recurriendo a elementos particulares para rematar los edificios, que en un caso corresponde a un pabellón circular y en el otro a un búho de cartón gigante.

Estas escenografías reconocen la ciudad como una metrópoli, que requiere de los espacios de las imágenes monumentales para construir también la vida entre los edificios, por supuesto no desde la cotidianidad pues probablemente sus dimensiones los hace impersonales, sino en las actividades colectivas que reconocen la condición social y cultural de la ciudad.

Fig.13.  
Maqueta de papel  
«Plaça de Mossèn  
Jacint Verdaguer» .  
Escenografía  
Desplegada y  
Expandida.  
[El centro]



Escenografías Re-Creadas

## Puntuales [El Elemento Escultórico]

*Escenografías:*

*Pont del Bisbe, Escaleras Mecánicas Metro Onze de Setembre, Escaleras de Acceso Teatre Nacional de Catalunya, Sala Hipóstila Parc del Clot.*

Manuel Sola Morales en su libro *De Cosas Urbanas*, trae a colación dos imágenes sugerentes que permiten entrever este tipo de escenografías inscritas en la ciudad: los móviles de Alexander Calder que en una metáfora registran *el espacio como sistema de interdependencias en movimiento*<sup>21</sup>, y los cuadros de Joan Miró donde se reconoce *el espacio como constelación de objetos, como campo de formas libres, como mesa llena de cosas*<sup>22</sup>. Ambos apelan a un objeto peculiar que contribuye al equilibrio de toda la composición, en una especie de fractal en el caso de Calder, y de individuos de colores en el caso de Miró; en este sentido, el espacio pictórico transmutado al arquitectónico, también se construye en las cosas autónomas que flotan con su potencia primigenia de esculturas sobre el vacío que puede ser la ciudad; son objetos que en su adición a una estructura arquitectónica, en un híbrido de edificios, dotan de sentido las calles, los parques, las plazas amorfas, aquellos segmentos particulares, pequeños, definidos pero indefinidos, y reconocibles de la ciudad.

Estos objetos particulares permiten construir los escenarios a partir del “espacio rítmico” propuesto por el arquitecto Adolphe Appia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, quien a la par del escenógrafo Gordon Craig, defienden la autonomía de la escenogra-

*“Romeo y Julieta”,*  
escenografía de Josef  
Svoboda, 1963.

21 SOLA MORALES, MANUEL. De cosas urbanas. Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pp. 26.

22 SOLA MORALES, MANUEL. Opcit, pp. 26.



*"Orfeo y  
Eurídice, acto  
II- Escalera de  
descenso a  
los infiernos".  
Adolphe Appia,  
Hellerau. 1912.*



*"Orfeo y Eurídice,  
acto II- Escalera  
de descenso a  
los infiernos".  
Adolphe Appia,  
Hellerau. 1912.  
Fotografía  
durante la  
representación.*

fía, con el objetivo de lograr una “composición escénica” mediante la introducción de la arquitectura a expensas de la pintura en el mundo del teatro<sup>23</sup>; el denominador común es la forma arquitectónica que reducida al puro esquema constructivo y al lenguaje esencial, expresa un segundo nivel de realidades. En esta forma de entenderla, el elemento determinante de las acciones son las formas arquitectónicas que permiten transgredir el espacio estático, por tanto el balcón que levita en la escenografía para *“Romeo y Julieta”* de Josef Svoboda en 1963, es el portador del discurso de la obra, es el balcón de Julieta que rememora la plataforma suspendida de la fachada del Convent dels Àngels en la Plaça dels Àngels, que atirantado de un volumen de arcadas de ladrillo transforma la imagen escenográfica de la plaza, a un solo punto donde todo confluye; o como en el caso del *Pont del Bisbe* de Carrer del Bisbe, que resulta ser el contrapunto del nivel de la calle, al ubicarse por encima del espectador

Esta reducción de la forma arquitectónica también expresada en las escaleras, que se hace evidente en la escenografía para *“Orfeo y Eurídice, acto II - Escalera de descenso a los infiernos”* de Adolphe Appia, donde el espacio cobra sentido, proporción y escala con los actores que se apoderan como bien lo expresa Richard Beacham cuando habla de esta puesta en escena:

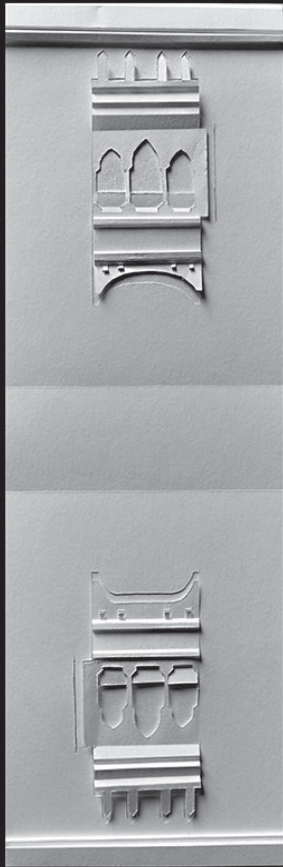
*“Appia diseño una inmensa escalera cuya parte superior estaba en perfil para el público, mientras la sección inferior se acercaba directamente a ellos. La escena se abrió con un baile en re menor que el propio Gluck había recuperado de su ballet Don Juan de 1774 para la versión parisina de su ópera Orfeo. Siguiendo el baile...sobre los acordes en mi menor con los que comienza la escena de bajada, Orfeo entraba por el punto más alto de la estructura, envuelto en un resplandor de luz, y descendía lentamente hacia la creciente penumbra, enfrentándose y oponiéndose a las Furias. Estas, vestidas en maillots oscuros y cortos, estaban en constante movimiento, cuidadosamente sincronizados con la disminución o crecimiento de la música. Dispuestas a lo largo de las escaleras y plataformas, sus desnudos brazos y piernas parecían serpientes, formando una verdadera montaña de formas monstruosas (...) La escena en su totalidad estaba bañada con una luz azulada de otro mundo... Como observo un espectador: “Cuando Orfeo desciende de lo alto de la escalera (...) hay una cantidad de posiciones en el espacio totalmente impensables. El espacio vive! Es una fuerza actuante y creadora de vida”<sup>24</sup>*

Estos lugares urbanos dan cuenta de la oportunidad escenográfica de la ciudad en la composición detallada de los objetos arquitectónicos que evolucionan con la ciudad; por lo que la balastrada del balcón del puente que conecta el Palacio de la Generalitat y el Museo de Historia de Barcelona, junto con el tejido de yeso que rellenan cada arco, permiten que el lenguaje de la arquitectura mute a un lenguaje de la escena teatral, aquel que plásticamente sugerente, logra que elementos corpóreos de una escenografía volumétrica se convierta en un juego de fantasías incongruentes. No se trata de construir un escenario en el vacío configurado por una plaza o un parque, sino de crear una jerarquía de los elementos escénicos, que logren involucrar al espectador en la dimensión de la *miniatura*, que permite estar *dentro del objeto*, en donde la escala difiere al punto de que es personal, la distancia entre los otros es tan cercana que la ciudad se desdibuja, y se inscribe dentro de un lugar que tiene techo, como si de una casa expulsada a la ciudad se tratara.

23 AAVV, Architettura in scena : [il progetto dello spazio scenico nell’esperienza didattica all’interno di una scuola di architettura]. Flaccovio Editore, Palermo, 1996, pp. 11.

24 BEACHAN RICHARD. De la teoría a la práctica: La representación y recepción de Orfeo e Eurídice (1912-13); Tristán e Isolda (1923); El Anillo del Nibelungo (1924-25). En AAVV. Adolphe Appia: Escenografías: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2004, pp.109.





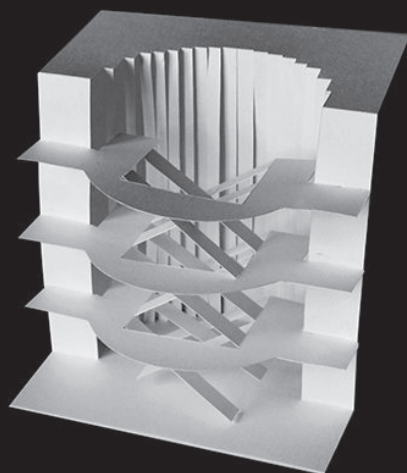
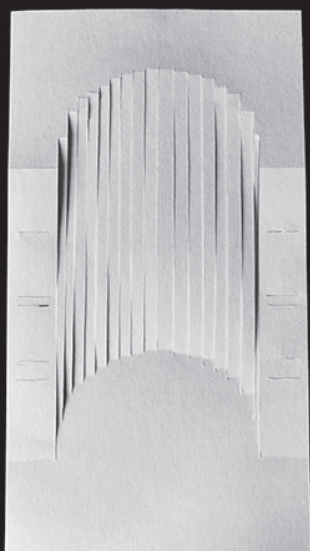


El contexto histórico y simbólico también contribuye a la construcción de este tipo de espacios escenográficos pues el significado de la parte se supedita al contexto físico en el que se inscribe, por lo que el balcón de la Calle Bisbe [fig.15] adquiere interés en el contrapunto de una calle angosta de la Ciutat Vella, cuyos muros laterales casi ciegos impiden distraerse de la acción cotidiana o lírica que se pueda producir allí, la calle es por tanto el lugar del público, que requiere distanciarse del techo abovedado del puente para poder ser partícipe de la atmósfera que inscribe el balcón en su fachada, reconocer la balaustrada, las gárgolas, el alero de madera, y sobre todo los tres arcos que construyen los tres ámbitos. Este objeto arquitectónico y escenográfico conecta dos edificios y por tanto dos realidades de la historia de Barcelona, lo que permite idealizar las razones que le hacen estar tan detalladamente inscrito en el aire de la atmósfera pública, en el *espacio entre los edificios* que le pertenece a los ciudadanos. En este sentido un cambio en el contexto modifica el significado y el sentido de objeto, desdibujando el lugar que les exhibe.

En el caso del Teatre Nacional de Catalunya [Fig.14] el objeto que potencializa toda la relación dramática del espacio son la escalinata de acceso, que de manera clásica da el preámbulo al contraste de materiales que es el edificio como tal. Aquí como en las fachadas desplegadas y expandidas se pone en juego la simetría para dar valor a la imagen del *screen* que corresponde no solo al pórtico-vestíbulo del edificio, sino a su unión y el complemento con la escalinata, rememorando en gran medida la puesta en escena de Adolphe Appia, y también “Parsifal” de Richard Wagner en la Opera Berlin, en 2009, en donde escaleras metálicas a manera de tribuna contrastaban con el telón de fondo rojo que tenuemente iluminado recreaba el perfil de una ciudad desolada, la reencarnación, la compasión y la renuncia a uno mismo. Por tanto el *screen* en este espacio escenográfico tiene textura, ya no son siluetas dibujadas y perfiladas por los claroscuros, sino en las escaleras que marcan los pliegues y la profundidad del escenario, en la unión con el vidrio que expone las entrañas de un edificio icono monumental, y en un espacio expandido que se centra en las formas elementales de la arquitectura, respondiendo a la disposición del teatro griego, en donde el espectador rodea parcialmente el escenario.

Arriba Fig. 14:  
Fotografía «Escaleras  
de Acceso Teatre  
Nacional de  
Catalunya».  
Escenografía Puntual  
[Superficie e]  
Imagen de la autora

Al lado Fig. 15:  
Maqueta de Papel  
«Pont del Bisbe».  
Escenografía Puntual  
[El balcón]







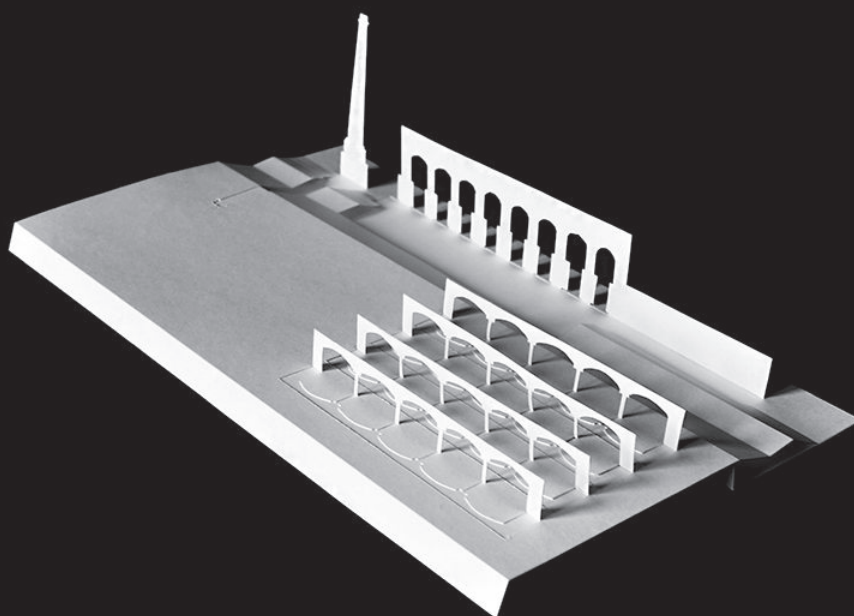
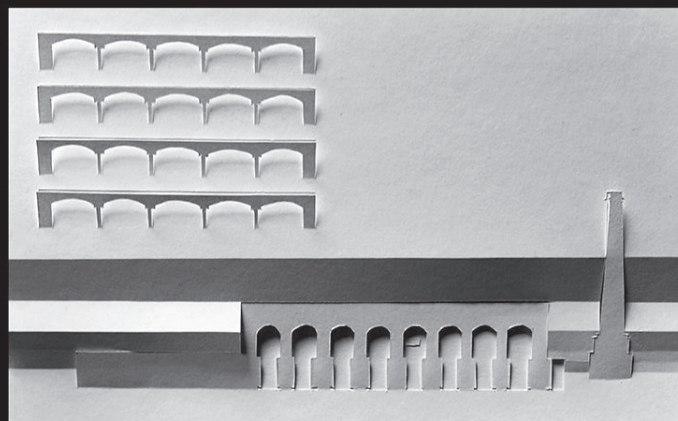
Con el mismo elemento detonante, las escaleras mecánicas del Metro Onze de Setembre [fig.16] también son una escenografía, pero su rol es totalmente diferente. Aquí el contraste está en el movimiento, no en la monumentalidad de la escalinata, por lo que la escala del *texto* a desarrollar puede ser singular, como ocurre con la puesta en escena de “Bailarina y Urbe” de SasKia Font en Barcelona en el 2015, o múltiple como en la puesta en escena de Berthold Brecht para “The good person of Szechwan” en 1920, en donde el centro del espacio escenográfico estaba dominado por una escalera que representaba la relación del personaje principal con los dioses.

En este caso el *screen* muta al estar la escalera en movimiento, recreando una nueva forma de expresión al margen de la figuración, lo que hace que la relación espacial difiera a la de otros escenarios, pues dependiendo del lugar del público, el espacio es percibido como los niveles al inframundo o como la ascensión. Sin embargo esta escenografía contiene un elemento adicional que le inscribe una atmósfera particular: el muro curvo, que se proyecta en el nivel superior como una especie de pérgola, y que en el vestíbulo, en el lugar de las escaleras, actúa como el plano de fondo que acentúa la relación visual en los múltiples colores de la iluminación artificial, reflejándose en la textura metálica de algunos segmentos del espacio.

Arriba:  
«Vestíbulo Metro  
Universitat». Fotografía  
de Jasper Hermesen.

Al lado Fig. 16:  
Maqueta de papel  
«Metro Onze de  
Setembre».  
Escenografía Puntual  
[El movimiento]

La geometría espacial de este escenario urbano está en la escena de la “tierra” y la escena del “ángulo”. Por tanto se trata de un elemento móvil polivalente, que inscribe una forma diferente de entender la ciudad subterránea, desdibujando el rol práctico de las escaleras, por su rol simbólico y estético, en donde la composición, la posición de encuentro de estas, y el ritmo entre lo estático y lo dinámico particularizan la escena. Las escaleras mecánicas permiten el encuentro cruzado de personajes dentro del escenario, pero también el encuentro posible con los espectadores. De manera similar ocurre en el vestíbulo del



Metro Universitat, pues en encuentro de escaleras estáticas y móviles determina el ritmo y la dimensión del acontecimiento que va a ocurrir allí, por tanto el palco está en el nivel superior desde donde se tienen control de todo el objeto, la unión de escaleras como una máquina que engrana todos los acontecimientos.

La última escenografía de esta colección corresponde a los vestigios de los antiguos talleres del RENFE del Parc del Clot, que está construida en la ausencia de elementos arquitectónicos, en las omisiones obligadas, construidas por el tiempo y el azar, que nos enseñan el silencio, el valor del silencio: hablar lo justo, lo preciso<sup>25</sup>. Por tanto, el *screen* de este lugar se reconoce en los muros que han perdido su rol inicial, para transformarse en una anécdota más del espacio urbano, pero que sin embargo tienen todo el potencial de ser re-interpretada y usada de una manera más activa. Ambos lugares en la ausencia de una función concreta, construyen dentro de sí mismos el escenario que pertenece a lo urbano [fig.17]. Por lo que los objetos arquitectónicos que actúan como esculturas de la ciudad [que se convierten en las láminas metálicas de un móvil de Calder o las estrellas de un Miro] resultan extraños, pero son producto de la deformación morfológica que tiene la evolución de significados y usos de las ciudades, son el catalizador del espacio escenográfico en tanto el objeto puntual potencializa todo el lugar de lo público en el que está contenido.

Los ámbitos de esta escenografía están ubicados en lados opuestos del parque, pero surgen de la misma génesis espacial, que construyen atmósferas y formas de actuación disímiles. El primer ámbito estará construido por la chimenea, la escalinata y el muro con arcadas que da hacia la Plaça de Joan Casanelles, por tanto un *screen* que se construye en la profundidad literalmente de planos que se soportan más que por su peso mismo; y en su unión de formas totalmente disímiles y hasta antípodas, que la fachada se vuelve la excusa para construir la actividad que dota de sentido el espacio entre los edificios.

El segundo ámbito corresponde a un recinto inscrito por una sala hipóstila sin techo que hace que todo se transfiera a construir el espacio de la ciudad dentro del objeto, pues todos, tanto espectadores como actores son partícipes de un lugar que es concreto pero repetitivo y por tanto infinito. Por tanto la altura del pórtico juega un papel importante en la construcción de la escenografía, pues contiene al sujeto de una manera próxima, obligándole a reconocer otros artefactos dentro de la puesta en escena como lo es la escultura de Bryan Hunt y el espejo de agua que le refleja.

El Pont del Bisbe, las escaleras mecánicas del Metro Onze de Setembre, la escalinata de Acceso Teatre Nacional de Catalunya, y la Sala Hipóstila Parc del Clot, comparten una ciudad que ha desdibujado en tanto los bordes del espacio los inscribe un objeto; pero el lugar cobra sentido en la acción de habitarla, de incluir dentro de ellas un *texto* que las hace reales y por tanto parte activa de la ciudad, transformando su significado en la nueva forma de explorarlas y vivirlas.

Fig. 17: Maqueta de  
Papel «Parc del Clot».  
Escenografía Puntual  
[Los planos]

25 USTARROZ, ALBERTO. La lección de las ruinas. (editado por la Fundación Caja de Arquitectos). Barcelona: Colección Arquithesis, Nro. 1, 1997, pp.28.





Secuencia "Romeo y Julieta", Teatro Nacional, Republica Checa. Escenografía de Josef Svoboda, 1971.



Escenografías Re-Creadas

## Móviles [Mutación A La Vista]

*Escenografías:*

*Plaça dels Àngels, Patio de la Biblioteca de Catalunya [Jardins de Rubió i Lluch], Plaça de Sant Jaume.*

Las ciudades son movimiento continuo, de tráfico, de ríos, de palabras, de colores, de invenciones (...) y aun cuando la arquitectura que las compone generalmente no se mueva, si lo hacen sus habitantes. Ellos inscriben lugares disimiles que cuentan su propia historia, que son retenidos dentro de cada imaginario, y resultan ser excusa de una historia irreal llevada al teatro o al cine. Y es esta idea de segmentos con su propia historia, la que el cine ha potencializado al punto de permitirnos encapsular las imágenes de la ciudad en un momento secuencial, en donde somos partícipes de diferentes textos líricos y espaciales en una espiral que desenvuelve una historia, y es esto lo que da sentido a las escenográficas *capturadas* en este capítulo.

En este tipo de escenografía se requiere de una lectura de la imagen compartida en lo secuencial del cine y en tramoya del teatro, la cual en una versión originaria del primero construye la imagen de múltiples lugares en traslapar, sustituir, desaparecer y suspender la imagen de la ciudad. En esta unión la ciudad es secuencial y móvil, pero a diferencia de la puesta en escena del teatro, las calles no las puedo quitar en un instante, y los edificios no los puedo suspender detrás de un telón de boca, como se hace evidente en la secuencia fotográfica de *"Romeo y Julieta"* hecha para el Teatro Nacional de la República Checa en 1971; por tanto el mecanismo está en los múltiples focos visuales escenográficos que puede tener un lugar reconocible en los límites físicos contundentes, vinculados a unos virtuales que disgregan cada escena. En todo caso es esta forma múltiple de uso del espacio

que se nos presenta en la escenografía de “Romeo y Julieta” la que nos permite divisar la ciudad de la manera como la exhibe el teatro. Es así como prevalece la multiplicidad de encuadres que se tengan en un lugar -en este caso urbano- y el sujeto que esta contenido, como si la secuencia de la película se inscribiese en el giro del espectador, en el movimiento emitido por un carrusel que captura las escenas en la línea de círculo que inscribe, para que ya no sea el artefacto modifique la escena, sino el sujeto el que lo haga. El valor de este tipo de escenografías está en la condensación de *screens* de diferentes épocas, de diferentes *textos*, de diferentes características estéticas que dan cuenta de una espiral de acontecimientos en un solo lugar, por lo que las reunidas en este capítulo se caracterizan por la polaridad de dos momentos o atmósferas escenográficas.

Esta serie de escenografías inicia con la Plaça dels Àngels [fig.18], que en el corazón de la ciudad que ahora es el lugar sin *actividades necesarias*<sup>26</sup>, se nos revela como un espacio en el que se exhibe lo “contemporáneo” en el edificio MACBA, en antípoda a la ciudad mutable que esboza las entrañas del barroco recreado del antiguo Convent dels Àngels. La dualidad presentada en estas dos fachadas es la que permite dar lectura al espacio como una escenografía móvil, pues en ella el *texto* -el guion que revela la historia- podría pasar del tradicionalismo al futurismo con un simple giro de 180 grados en el sentido de las manecillas del reloj, pasando del convento hacia el MACBA, o en el sentido opuesto, donde el pivote, o telón de transición está dado por la fachada reconstruida con ventanas tapiadas del *Centre d’Estudis i Documentació MACBA* [fig.19].

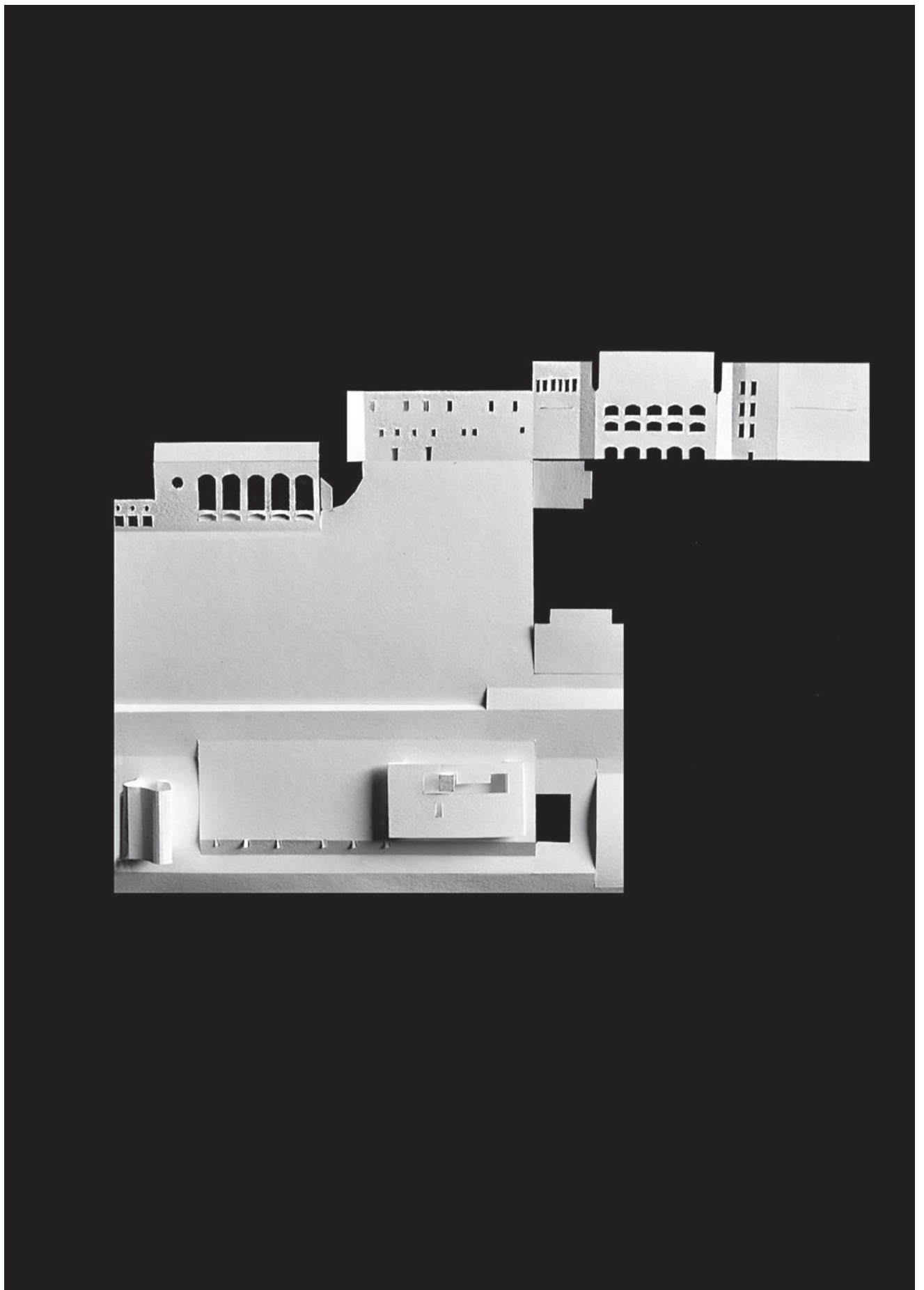
La composición de cada *screen* devela contradicciones que le hacen mucho más dinámico morfológicamente, lo que le da un valor simbólico y estético diferente a la ciudad. En el caso del MACBA existe una dualidad entre el edificio como objeto, y este en relación a los sujetos que le dan sentido; pues más allá de su composición que recuerda la disposición de la arquitectura deconstructivista, está el uso del color del edificio, pues resulta ser un lienzo blanco al que se le pueden adosar otras imágenes, para darle entonces una nueva lectura basada en las representaciones y en la condición cultural de las ciudades. En este sentido los elementos “particulares” de la fachada que le diferencian de los demás, como lo es el volumen ondulado de doble altura de proporciones gigantescas o el balcón diminuto de la esquina opuesta que sobresale en un rectángulo blanco, son el detonante del espectáculo, reconociendo un hilo *textual* que se dibuja con la fachada contrapuesta, pues comparten el balcón singular y autónomo que potencializa la composición.

En el otro costado el screen lo dibuja el volumen de mampostería a la vista que ha anulado su relación de planta baja, para darle todo el protagonismo a las cuatro arcadas que resultan de las modificaciones paulatinas, y la re-construcción simbólica y física de la ciudad; por tanto la dimensión del screen se reduce en relación al MACBA, pues aquí se ponen en valor la individualidad de las acciones en cada nicho, más que el lienzo blanco sobre el cual proyectar. El segundo escenario de este costado de la plaza no está en la fachada que se adosa al Centre d’Estudis i Documentació, sino en el muro perpendicular a los nichos, en el cual se inscribe un balcón metálico que se atiranta del muro de mampostería, en una tensión constructiva que se vuelca a la escenografía, pues resulta contradictorio y sin sentido en función de la fachada.

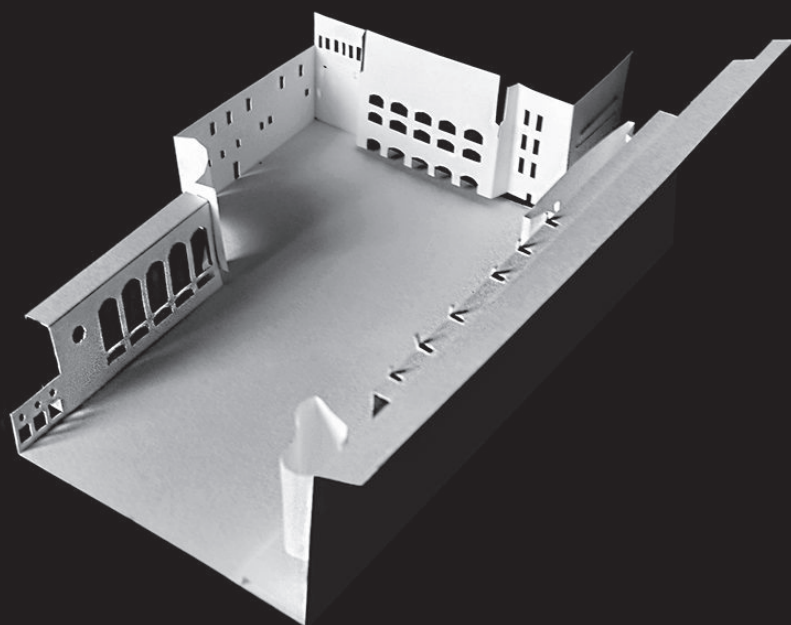
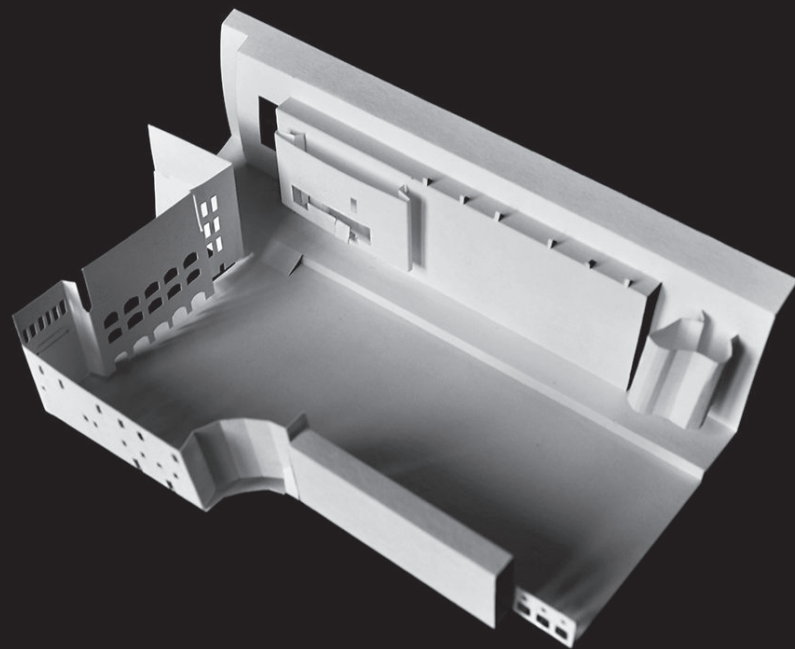
Sin embargo más allá de la relación formal de las fachadas como telón de fondo, y como soporte de un hecho artístico, este espacio escenográfico pone en valor el plano tierra como superficie de acción, pues en este caso específico el suelo se desdobra en rampas y escaleras que permiten levantar la mirada del espectador convirtiendo una planta amorfa

Fig. 18:  
Maqueta de papel  
«Plaça dels Àngels».  
Escenografía Móvil  
[Dicotomía de screen][

26 Acorde a la definición que da Jan Gehl en su libro “Life between buildings: using public space”, versión en castellano “La humanización del ESPACIO URBANO: La vida social entre los edificios”.







con recovecos, en un espacio teatral delimitable por la acción de moverse para entender y participar de toda la escena, no obstante ha servido como puesta en escena para el *Festival Dies de Dansa* desde el 2012 en donde la arquitectura de la ciudad soporta el acto escénico en lo temporal que ellos representan, o en las actividades más cotidianas que tienen que ver con jugar en el espacio público o encontrar a un grupo de personas usando el suelo como banca. En todo caso esta escenografía logra encapsular en la contradicción y contraposición de escalas, tamaños, tiempos y lenguajes un lugar con un doble texto escénico, que solo es posible descubrir en el movimiento dirigido de un sujeto en el centro de la plaza.

El patio de la Biblioteca de Catalunya [fig.20 y 21] que contiene los Jardins de Rubió i Lluch, es el segundo escenario de *screen* móviles<sup>27</sup>. A él se acude de manera sorpresiva desde la Carrer de l'Hospital asistiendo directamente al patio, o con un preámbulo de entrada que permite crear una atmósfera cerrada y sorpresiva de la ciudad en el Passatge del'Hospital. Si bien este espacio escenográfico constituye la sustracción de una manzana [por tanto no se delimita por un paramento de calles como algunas de las anteriores escenografías], en esta ambivalencia de acceso se construye su sentido público, por tanto se convierte en la plaza ajardinada que aglutinara el encuentro de las *actividades sociales*. De hecho en este lugar suceden muchas acciones cotidianas al mismo tiempo, desde los que simplemente hablan, los que van por la cena o los que cantan, haciendo que el jardín sea el recinto de reunión, donde la música se encuentra en los estudiantes musicales que encuentran en las galerías del claustro la atmósfera y la forma adecuada para que sus voces revoten, reverberando el sonido y expandiéndose por este segmento del jardín.

Aquí el *screen* es múltiple, pero la imagen no se recoge en el movimiento desde un punto [en el giro], sino en la acción lineal [el desplazamiento]; por lo que el texto a desarrollar tiene principio en un costado del espacio, y un final en su opuesto; por ello es tan importante reconocer cuál de las dos entradas actúa como vestíbulo del "teatro al aire libre", y esto dependerá del acontecimiento que se inscriba allí. En este sentido, el patio tiene seis telones de fondo [tres a cada lado] que dependen de su ubicación y de su morfología, pues aunque este espacio procura establecer la simetría en la escultura de piedra de la cruz, esta se desdibuja en los elementos disímiles que se usan en cada fachada, que aluden a la compensación y el equilibrio producto de diversas modificaciones.

Los tres segmentos en los que se descompone cada fachada corresponden consecutivamente al claustro, el volumen de las escaleras, y el volumen administrativo, con características formales diferentes que le hacen independientes textualmente. En el *screen* del claustro el espacio escenográfico se da en dos atmósferas, la primera en la planta baja con el corredor porticado que modifica el sonido y da la imagen rítmica; y la segunda en la galería del primer nivel que se ve inscrita por los muros con ventanas diminutas de la biblioteca y una puerta central que en relación a la dimensión del muro de piedra parece minúscula. Esta resulta simétrica en ambos costados del patio, lo que hace que se involucre a la escenografía el tercer tramo que les une, siendo entonces un lugar polivalente que acepta dos textos, o la incursión de uno solo en el lado corto del espacio. En el caso del volumen administrativo ocurre de manera similar, y aunque este no tenga una composición y elementos que potencien el texto teatral, si tiene un balcón en la esquina sur, que bajo la luz adecuada puede ser el foco sobre el cual se desarrollan las acciones.

El screen que corresponde al volumen que contiene la escalera ciertamente es el que constituye una relación más clara del lugar del público y el del escenario, en tanto la

Fig. 19:  
Maqueta de Papel  
«Plaça dels Àngels».  
Escenografía Móvil  
[Movimiento giro y  
desplazamiento]

<sup>27</sup> Vale la pena mencionar que este espacio ha sido objeto de puestas en escena en el Festival de Shakespeare en sus diferentes versiones (XI), aun cuando su escenario central es el auditorio.

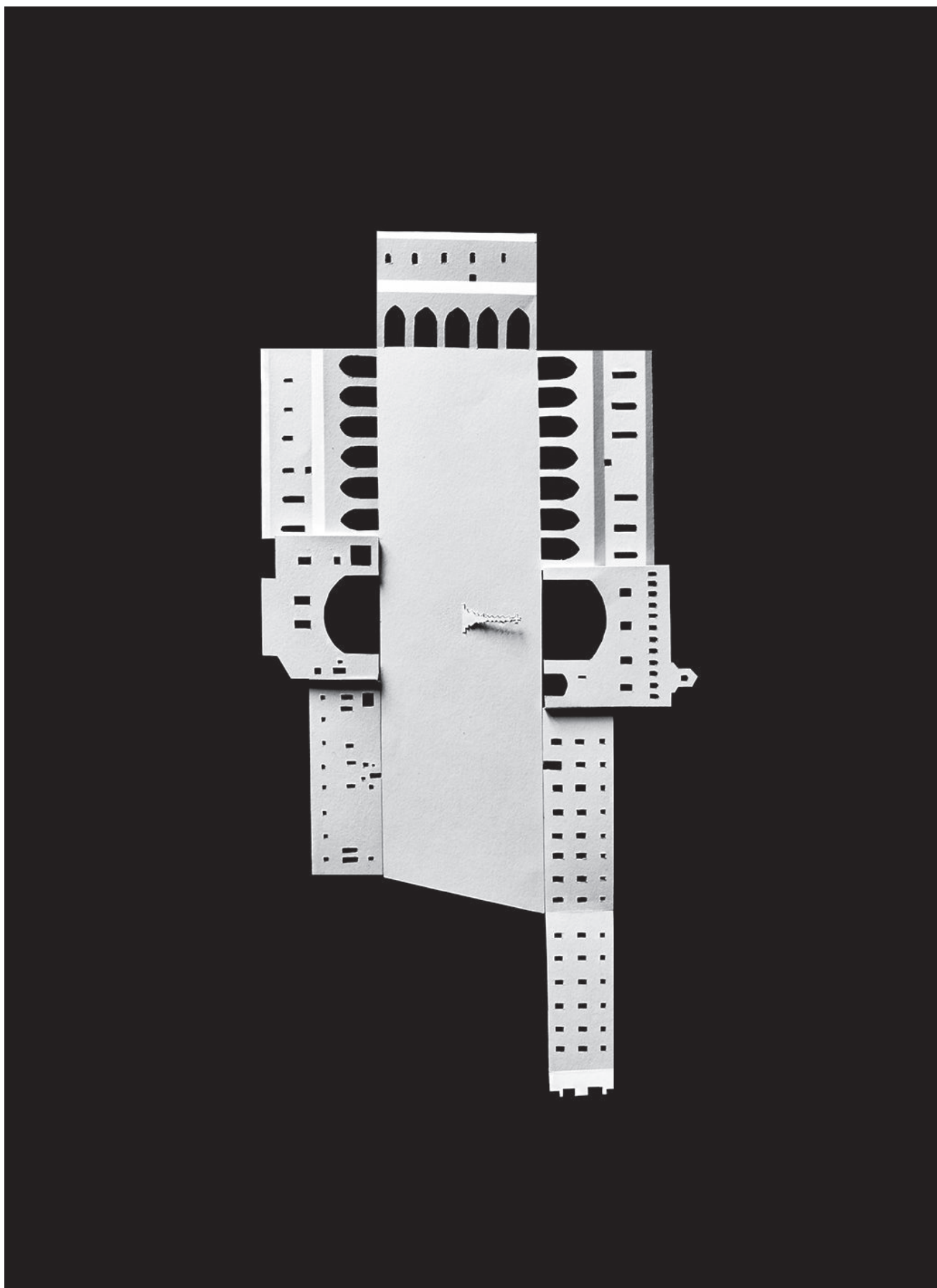


Fig. 20: Maqueta de Papel «Patio de la Biblioteca de Catalunya [Jardins de Rubió i Lluch]s». Escenografía Móvil.  
[Movimiento lineal]

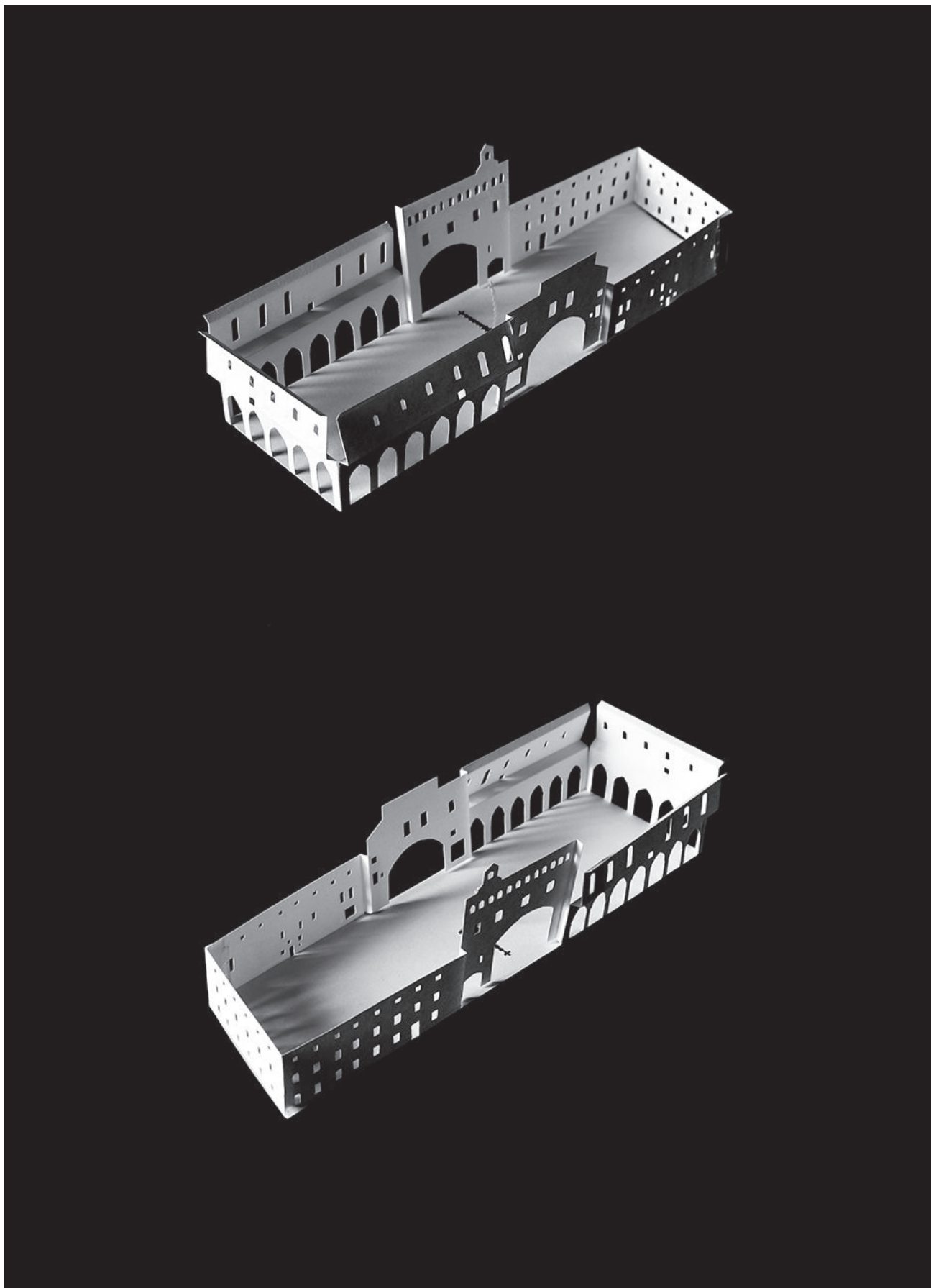


Fig. 21: Maqueta de Papel «Patio de la Biblioteca de Catalunya [Jardins de Rubió i Lluch]s». Escenografía Móvil. [Movimiento lineal]

escalera en “L” es la que activa todo el movimiento, y a la vez es la especie de grada que permite las actividades mas esenciales como estar sentado; pero sobre todo crea un nicho que permite contener la imagen de fondo dentro del edificio, haciendo que el espacio del publico este más cerca que en el resto de segmentos. En todo caso la división de escenas también está condicionada al ancho del patio, pues su condición alargada hace inviable participar de todos los *screen* de manera simultánea.

En el caso de la escenografía de la Plaça de Sant Jaume [fig.22 y 23], el movimiento se inscribe en el giro, pero el punto no está determinado por el centro del espacio sino por el centro de las fachadas, pues tanto el Ajuntament de Barcelona como el Palau de la Generalitat de Catalunya se ubican hacia un costado del centro de la plaza, y son estos los que determinan la condición escenográfica de este lugar. Esta pareja de fachadas ponen de manifiesto el balcón como un escenario político sobre el cual se inscribe el texto, y que resulta el contrapunto de la simetría y el lenguaje clásico y monumental de la fachada. En este espacio escenográfico también se requiere de un pivote o screen intermedio para ser leído en el movimiento, y se ubica en los tres volúmenes del costado sur, cuya fachada dibuja el patrón rítmico de ventanas notoriamente más pequeñas que revelan la escala de lo doméstico; estos tres volúmenes se encuentran desplazados en planta logrando inscribir imágenes independientes sobre las cuales inscribir el acontecimiento, pero además logran crear la ilusión de una plaza contenida, en tanto se encuentran intercalados para estar próximos a los edificios icono y hacer diminuta la calle. Aquí el escenario no tiene un preámbulo más que las calles angostas del trazado de Ciutat Vella, por tanto el acontecimiento se divisa cuando el sujeto está inmerso en el lugar.

Esta escenografía ha sido puesta en escena en la proyección digital o mapping de una ciudad inventada en el Llum BCN que se desarrolla en las Festes de Santa Eulàlia, en donde la arquitectura se toma como telón de fondo del imaginario de la ciudad que se quiere construir, lo que permite reconocer en estas escenografías las características como efímero de la intervención, la representación a la escala real, y la imagen inventada que toma el lenguaje arquitectónico del edificio para ser construida, pues las columnas, el pórtico o los remates son los elementos articuladores del discurso visual, por lo tanto el edificio no solo se constituye por su forma sino por la imagen en movimiento que se le imprime.

Tanto en la Plaça dels Àngels, como en el patio de la Biblioteca de Catalunya, y la Plaça de Sant Jaume, la atmósfera escenográfica se constituye por las fachadas de múltiples ordenes que construyen diferentes ideas, el sujeto puede moverse sobre el espacio y construir así su propia tramoya, por lo que es el individuo como espectador la maquinaria que permite el movimiento y la reconfiguración de la escena de acuerdo al acto, y la ciudad se convierte en el artefacto que hace esto posible. El lugar que contiene estas escenografías es multidireccional a diferencia de los anteriores espacios escenográficos que actúan de manera clásica, pues tienen un punto focal que da sentido a los muros y volúmenes que le soportan; y tiene esta vocación en el camino de creación y re-creación de una atmósfera donde la acción envuelve parcialmente o totalmente al público. Es entonces el *movimiento* el elemento que articula todas las fachadas o *screen* de estos lugares, pero ahora ya no se trata del movimiento compositivo y rítmico de las escaleras y balcones puestos como telón de fondo, sino en los encuadres que sustituyen los recuadros de la película. La secuencia y el movimiento son los detonantes del espacio escenográfico que en una parte de la ciudad puede reunir simultáneamente fachadas de edificios que reconstruyen un barroco inventado, y de otra que extrapola la composición plástica [el MACBA], como ocurre en la Plaça dels Àngels; por lo que la ciudad que construye los lugares del contraste a veces contradictorios toma el partido, en la unión de edificios disímiles y autónomos, que dan cuenta de estrategias proyectuales de una época particular o los restos de otra.

En todo caso estos espacios aún siguen siendo medibles por una distancia social que me permite reconocer el otro individuo que se encuentra ubicado al otro costado de la plaza, de la calle o del parque, y también permite identificar los rasgos particulares que definen la arquitectura de uno y otro lado; entonces no se trata de la escala de las masas aglutinadas, ni de la personal de la casa sino un rango intermedio que permite el encuentro de las actividades de caminar, bailar, jugar en monopatín y otras que se inscriban en el movimiento rutinario y las experiencias cotidianas.

Estas escenografías también acogen dos tipos de texto, uno que recoge la manera clásica de entender una puesta en escena, como la secuencia escenográfica de "Romeo y Julieta", donde la arquitectura soporta al actor y es el movimiento de la escalera, el movimiento de los paneles de la arcada, y la aparición súbita de la luz, la que construye el nuevo encuadre; u otro donde el espacio urbano se reconoce como pomiforme y polifacético, trayendo consigo el teatro de vanguardia, y las formas del *performance* de entender la ciudad.

*"Si bien la ciudad fue durante más de un siglo la superficie de proyección de planes utópicos sociales y de crítica de la civilización, en el curso de la globalización y la virtualización, de la museización y de la espectacularización se ha transformado en un lugar de diversificación cultural (...) dirigida por una política cultural de representación simbólica"*<sup>28</sup>

---

28 KLEIN, GABRIELE. *La ciudad como escena*. En PEREZ ROYO, VICTORIA. *¡A bailar a la calle! : danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, pp.. 138.



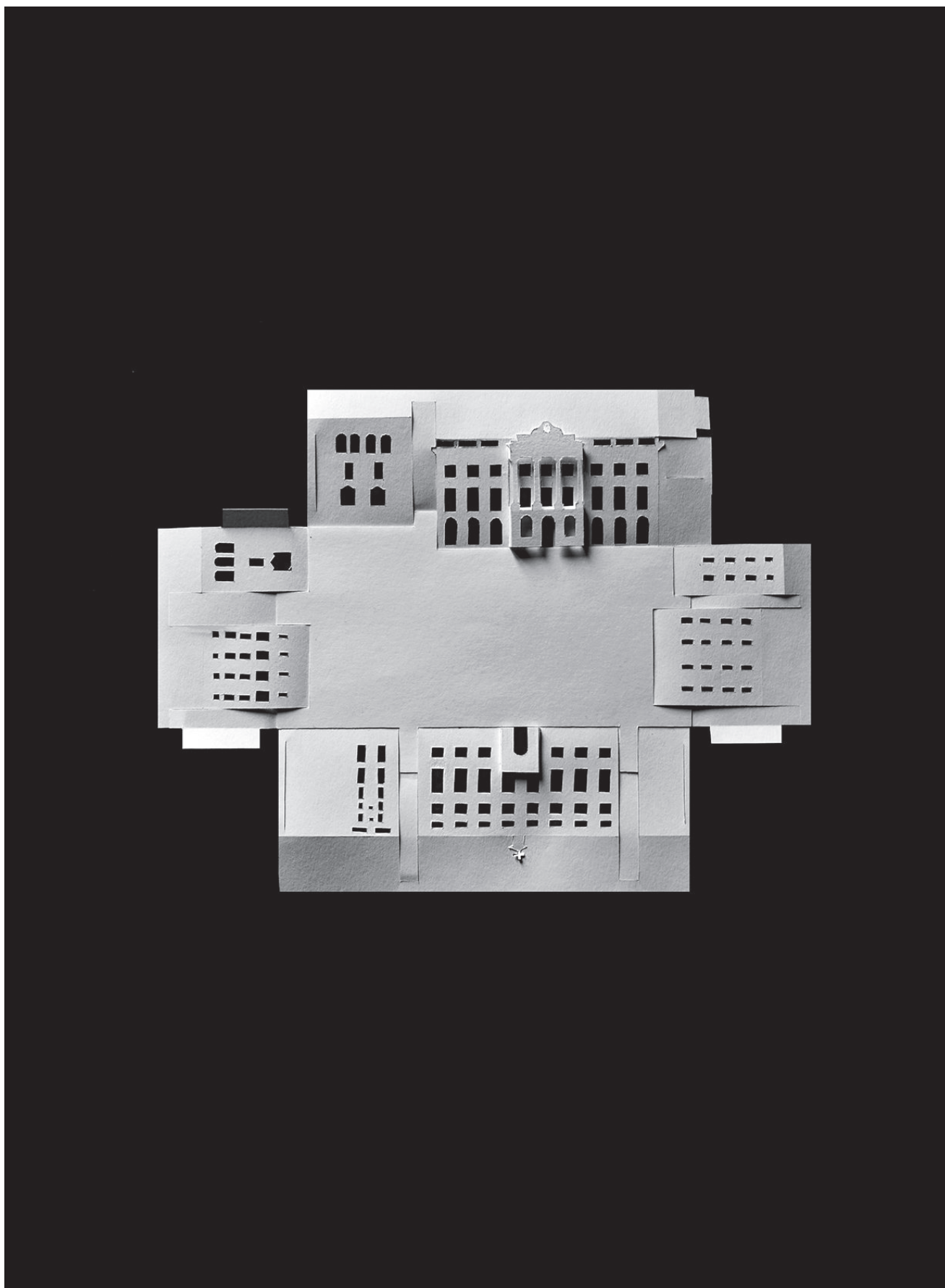


Fig. 22: Maqueta de Papel « Plaça de Sant Jaume». Escenografía Móvil. [Movimiento en el giro]

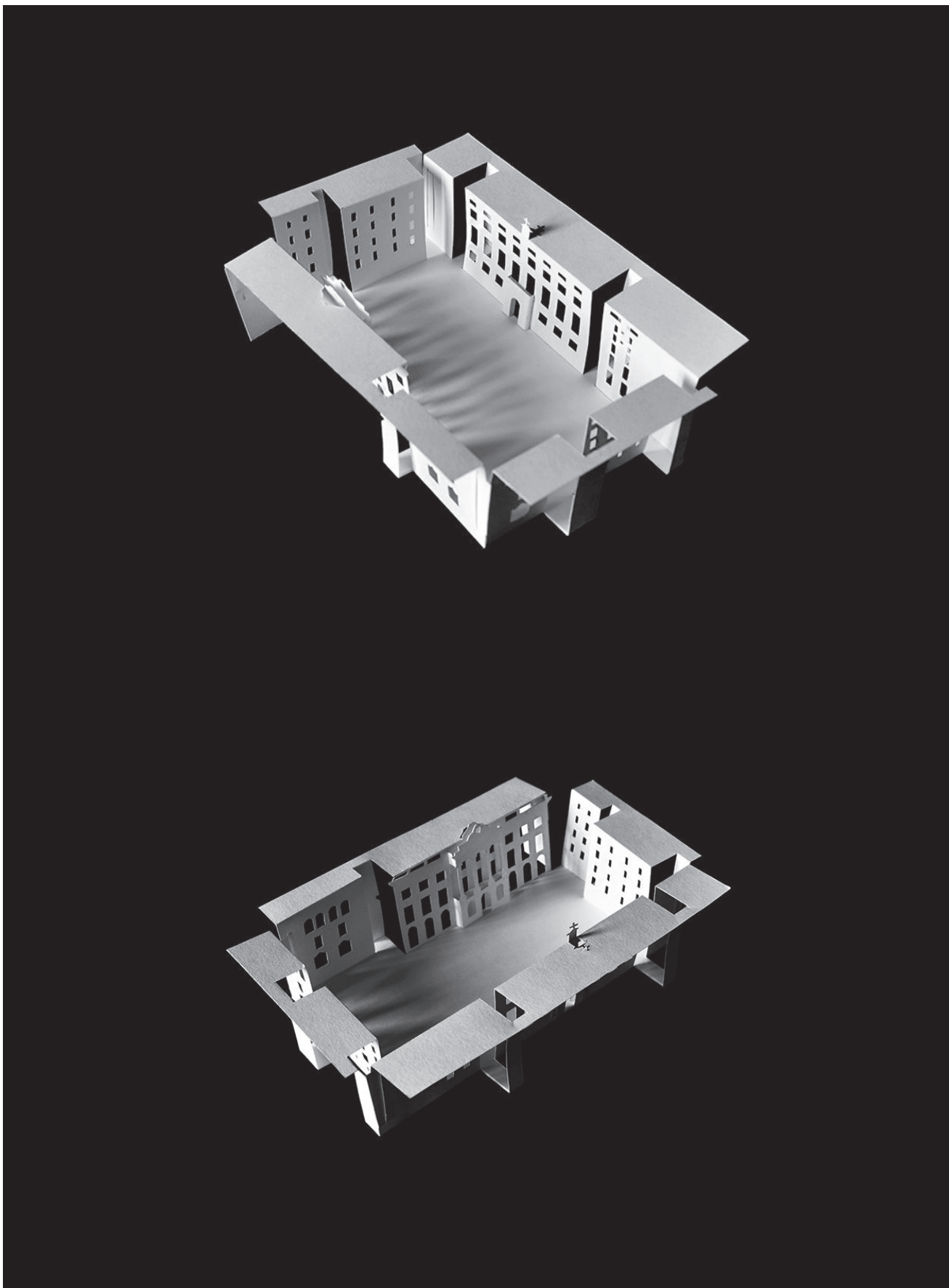


Fig. 23: Maqueta de Papel «Plaça de Sant Jaume». Escenografía Móvil. [Movimiento en el giro]



"Els criminals", de F. Bruckner. Teatre Romea, Barcelona, capturada en 1934.



Escenografías Re-Creadas

## Simultáneas [El Encuadre Del No Lugar]

*Escenografías:*

*Port Olímpic y la playa, Plaça de les Glòries, Plaça de Lesseps, Plaça dels Països Catalans.*

Existen lugares en la ciudad que parecen encajarse en las seis negaciones de Federico Soriano: *sin escala, sin forma, sin peso, sin planta, sin detalle, sin gesto*<sup>29</sup>, que terminan por ser la razón de ser del espacio escenográfico algo inestable y amorfo, antítesis de las escenografías contenidas de la ciudad antigua. Pertenecen a periferia histórica, que en términos de Manuel Sola Morales, son lugares que el tiempo y la memoria han arrinconado al margen de lo cotidiano, y que el inconsciente urbano a menudo disimula porque no quiere reconocer, por incómodas, confusas, conflictivas<sup>30</sup>, pero esta condición es precisamente la que potencializa su imagen, por traer consigo la necesidad de una encuadre pictórico para ser leídas, de reconocer en el atiborramiento de cosas las capas de un escenario público.

Son espacios escenográficos en los que confluyen muy diversos elementos para ser reconocidos, en tanto el límite no está categóricamente dibujado, sino que adquiere forma en las actividades que discurren allí y en las estructuras espaciales, las cuales pueden ser escultóricas o arquitectónicas. Por tanto inscriben un lugar de la ciudad que rememora la puesta en escena de "Els criminals" de F. Bruckner, en el Teatre Romea de Barcelona en 1934, en donde un recinto puede contener seis tipos de actividades o acontecimientos simultáneamente, para crear un *texto* que depende del personaje que le habite.

29 SORIANO, FEDERICO. Sin-tesis. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

30 SOLA MORALES, MANUEL. De Cosas Urbanas. Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pp. 32.

Por tanto estas escenografías que se supeditan a una convención teatral espacial que introduce al público dentro de los límites del escenario, borrando así la dirección única de este, es decir la unidad de los eventos. Ellas inscriben dos formas de habitarlas, una en el que el espectador es actor y la escenografía lo envuelve, pues reconoce la periferia del lugar como la superficie de acción, y otra en la que las múltiples acciones se desarrollan en el mismo espacio [como ocurre en la puesta en escena de "Alias Serrallonga", de Els Joglars en 1974], en el que cada isla de acciones tiene su propia forma, escala, significado y actitud frente a la ciudad.

En esta última forma de habitar el espacio escenográfico, el espectáculo es entendido como un *happening macro* en la ciudad, pues estos median un enfrentamiento entre el teatro de vanguardia y el collage, concibiendo al espectador como una forma que resulta de este último, el cual debe ser esparcido por el interior del lugar, siendo su atención dividida por acontecimientos simultáneos, sus sentidos desorganizados y redistribuidos por lógicas firmemente transgredidas<sup>31</sup>. El multi-espectáculo es posible al inscribirse los límites virtuales desde el hecho físico, actuando diferentes ambientes de acuerdo a la escala del espectáculo y la capacidad de aglutinación de gente.

Difieren de las anteriores por no estar contenidas dentro de una estructura formal reconocible bajo la proporción y geométrica clásica, pues surgen en lugares de la ciudad que actúan como un manto multiforme y multiescénico, algo amorfo y abstracto, que permite la simultaneidad de acciones. En esta nueva actitud frente al espacio escenográfico surge una ciudad que se ve reflejada en una diversidad de cosas que la gente hace en su cotidianidad en un mismo tiempo en el mismo lugar, cosiendo en un solo tejido las escenas heterogéneas que discurren allí, como un collage de escenarios que requieren de la fuerza de otros elementos compositivos para existir, como lo que es el color producido por la vida en los edificios, el perfil de la ciudad del fondo, una escultura como encuadre, una silla desde la cual mirar, etc.

Así pues, estos espacios urbanos tienen la posibilidad de ser modificables en el momento que se involucran otros elementos arquitectónicos y/o espaciales que le complementan y le dan sentido, como ocurre en la escenografía para "Electra de Sófocles »paréntesis« ", de Antoine Vitez, en donde el fondo desértico tiene sentido al construirle el arquetipo de la fachada de una casa, que da cuerpo a las capas necesarias para construir la imagen; es así como estas atmósferas urbanas aceptan lo efímero como una característica del fenómeno escenográfico.

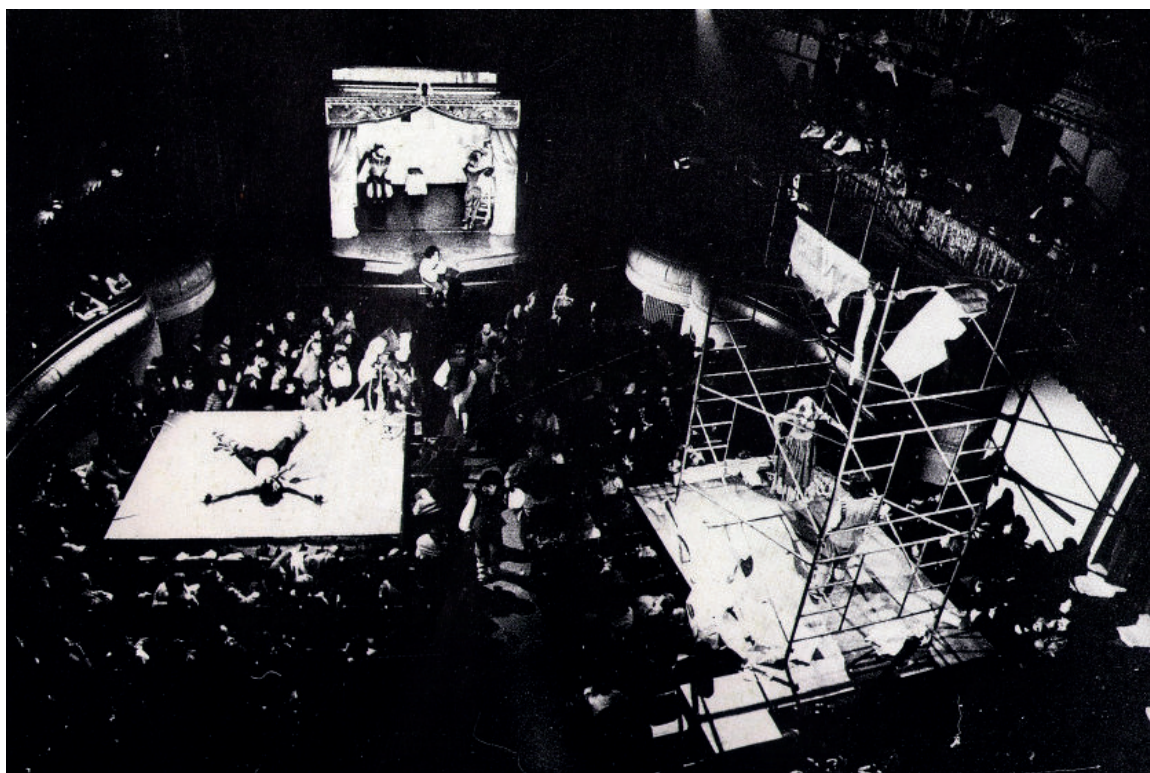
En esta colección confluyen el Port Olímpic junto con la playa, la Plaça de les Glòries, la Plaça de Lesseps y la Plaça dels Països Catalans, segmentos de la ciudad que son polivalentes, donde el fondo dota de sentido la escena, y la relación de tamaño entre el edificio y el espacio público no le permite estar contenidos. En el caso del Port Olímpic y la playa la escenografía está compuesta por diferentes atmósferas que dependen en gran medida tanto del espectador como del actor, pero también de la incursión de elementos "escultóricos" que cumplen una función complementaria en el manto multiescénico que es la playa. Se ha escogido el segmento de playa que se comprende entre la Platja de la Barceloneta, y la Platja de Nova Icària, en tanto son lugares que acogen una diversidad muy amplia de acontecimientos del orden cotidiano y del espectáculo de Barcelona, y contienen esculturas y edificios iconos para la construcción de la imagen, por tanto la Torre Mapfre y el Hotel Arts de Barcelona son el telón de referencia de la ciudad, que actúa como articulación de las dos atmósferas que reconoce cada una de las playas.

---

31 O'DOHERTY, BRIAN. Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space. University of California Press, Estados Unidos de America, 1976, pp. 47.



*"Alias Serrallonga",*  
de Els Joglars,  
escenografía de  
Iago Pericot i  
Fabiá Puigserver,  
Barcelona, 1974.



*"Electra de Sófocles*  
*»paréntesis«* ", de  
Antoine Vitez, en  
Théâtre National de  
Chaillot, Francia,  
1971.







Fig. 24 y 25:  
Fotografías nocturnas  
"Port Olímpic y Platja de la  
Barceloneta"  
Fiestas de Sant Joan 2015.  
Escenografías Simultáneas  
[Multiescenarios].  
Imágenes propias



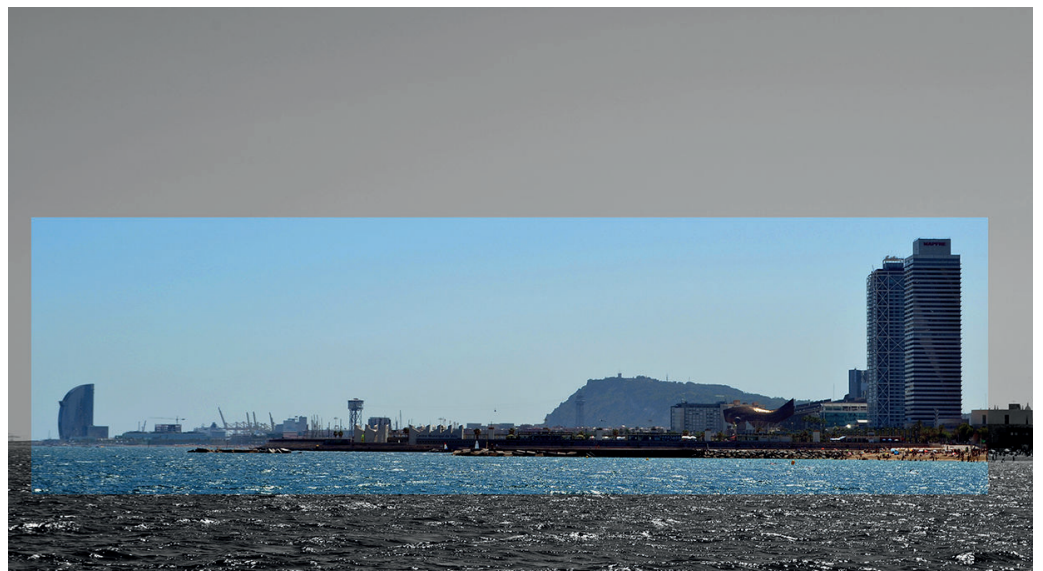


Fig. 26, 27 y 28:  
Fotografías  
"Platja de la Barceloneta, Port  
Olímpic y Platja de la Nova  
Icària"  
Escenografías Simultáneas  
[Multiescenarios].  
Imágenes propias

En el caso de la Platja de la Nova Icària la escenografía la compone la arena y el ángulo que se genera en torno al paseo peatonal que confluye en las sillas de concreto, que de manera equidistante y bajo un ritmo desplazado quedan inmóviles, dando la dirección de la imagen en la curvatura del borde de la playa hacia los picos de la cubierta del Centro Municipal de Vela que parecen iceberg del espigo que será el puerto, por lo que el mar parece ser una gran plaza líquida que establece la relación de la ciudad, y por tanto el espacio del escenario, que reconoce lo efímero como condición [fig.28]. De manera similar aparecen estas bancas en la Platja de la Barceloneta, pero aquí el *screen* no es el mar y el plano de siluetas de fondo sino la ciudad próxima, que en un nivel superior, inscribe una rampa sobre la cual discurre el acontecimiento, por tanto las sillas ya no son para el espectador, sino para el actor que toma como telón de fondo la ciudad [fig.26].

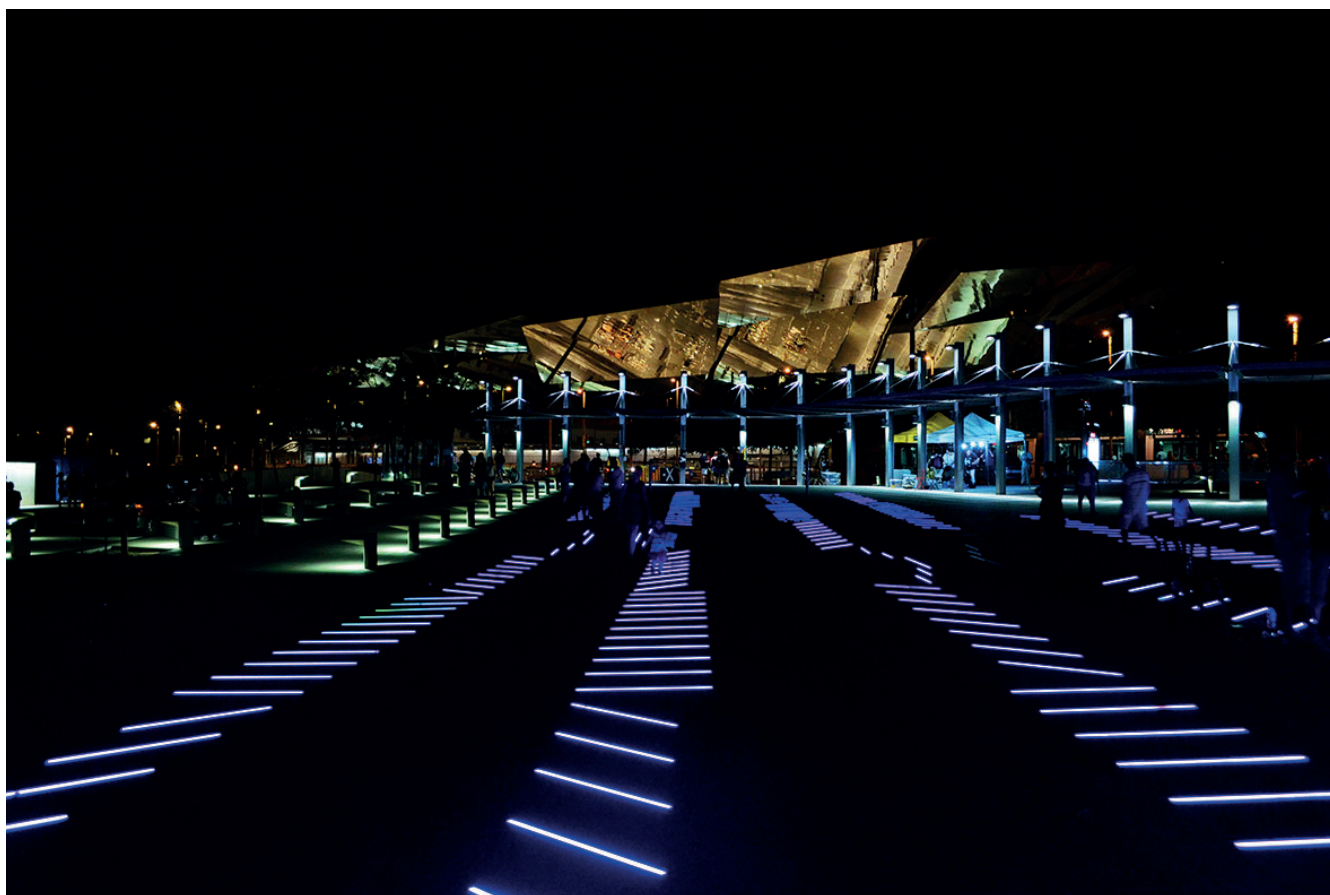
Otro espacio escenográfico que permite esta condición es el puerto, que actúa como espigo y divide las dos atmósferas de la playa, siendo el contrapunto visual en el paisaje, y la base sobre la que se construyen los terracedos y desniveles que crean el borde concreto entre la ciudad y la playa. En este caso existen dos escenarios disímiles y simultáneos que construyen la imagen, por un lado las escaleras que cubren el desnivel con la playa y que actúan como palco de la escenografía llana del mar, y la otra que son los nuevos elementos escénicos como los veleros y la Escullera del Poblenou, que condicionan la atmósfera en la que están inscritos. En el caso de las escaleras, estas actúan como escena de un *texto* tanto cotidiano como teatral [fig.24], transformándose en las escalinatas empinadas de puestas en escena como la Sophocles Oedipus Rex de Svodoba en 1963, o en el auditorio hacia la arena como ocurre en las Festas de Sant Joan y sus actividades nocturnas, en donde el corredor marítimo es el palco de la imagen pirotécnica del lugar, del espectáculo en el que confluye la ciudad como una masa aglutinada de gente, aceptando el espectáculo de grandes dimensiones [fig.25].

En la incursión de nuevos elementos escénicos los veleros son complemento del *texto* que discurre allí, pues esta imagen solo es posible en este tipo de ciudades volcadas al mar, por tanto pertenecen a la fachada de la ciudad y de los lugares de este borde determinante de Barcelona, pues se convierten en el plano de fondo dibujado para ser llevado al recinto cerrado del teatro. Sin embargo el espacio escénico está construido en la unión de esta imagen con el rompeolas del Poblenou, aquel sendero ondulado desde el cual se enmarcan las múltiples escenas de la ciudad: El icono de la playa en la Torre Mapfre y el Hotel Arts de Barcelona, el icono simbólico de las chimeneas de Sant Adrià [fig.27], y lo infinito del mar.

Las siguientes escenografías son más “concretas” en términos de borde perimetral que las contiene, pero por la escala de este vacío encuentran una directa relación con la escenografía de la playa. En el caso de la Plaça de les Glòries el espacio escenográfico se construye de igual manera en lo simultáneo, pero aquí existe una clara diferenciación de dos momentos escénicos: la fachada de ciudad que da hacia las montañas, u otra que da hacia el mar; pues este lugar con el tiempo ha terminado por construir dos siluetas antípodas, llevadas al imaginario de las personas por los edificios “icono” de Barcelona, en tanto en el costado de la plaza hacia el mar, el *screen* lo dibuja la torre Agbar, el Museu del Disseny de Barcelona y los Encants Vells [que tenuemente enmarcan las torres pareja de la playa], mientras que el costado a la montañas está perfilado por fábricas en desuso, algunas viviendas el Eixample, y los picos y la grúa de las torres de la Sagrada Familia.

Es así que en la continua modificación de la estructura vial y de sus límites, se ha obligado a construir dos atmósferas paralelas del espacio entre los edificios, pues una corresponde al espacio anexo e intermedio de los edificios existentes por lo que Agbar, el Museu del





Disseny de Barcelona y los Encants Vells configuran la escenografía de actividades cotidianas de la ciudad, y el soporte de un nuevo *texto*; y el otro corresponde al lugar entre las vías con un ancho tal que parecen interminables para quien toma la odisea de cruzar por ellas. Así la plazoleta del costado sur del museo se convierte en escenario y escenografía al mismo tiempo [fig.32 y 35], pues en ella diariamente se despliegan sillas de madera que se giran de acuerdo al personaje que las usa, y su telón de fondo se vuelve polivalente al introducir la imagen del museo por un lado y la imagen del mercado por el otro, convirtiendo este trozo de plaza en una *escenografía móvil*, cuyo pivote está en la fachada tripartita de las viviendas de Sant Martí. De hecho en la noche adquiere un contraste mucho mayor pues los Encants resultan el detonante de una escena construida en el color y la luz [fig.29].

En el lugar intermedio entre las vías de la Av. Diagonal, ahora se ha inscrito un parque que es otro espacio escenográfico de la Plaça Glòries, pues este logra crear una atmósfera distinta en tanto tiene árboles, modificando así la gran escala de la plaza a una serie de objetos particulares en los cuales el sujeto se encuentra inmerso, como ocurre en las *escenografías puntuales*. Pero además se constituye como *screen* del acontecimiento [fig.30], pues la fachada se compone del ritmo de los árboles, en el que se esboza la arquitectura de fondo, y en las bancas que condicionan la relación espacial.

Fig. 29:  
Fotografía nocturna  
"Plaça de les Glòries"  
Escenografías  
Simultáneas  
[Multiescenarios].  
Imagen propia.

En el extremo oriental, en la intersección de la Av. Diagonal con la plaza se produce otro espacio escenográfico en tanto en el que se reconoce la monumentalidad de la plaza [fig.33], pues desde allí es visible el perfil de la fachada urbana que construye el encuentro de la Gran Vía de les Corts Catalanes y la Avinguda Diagonal, por lo que la puesta en escena esta en recurrir a los objetos urbanos como las lámparas y las bancas para crear el encuadre que se reclama en la imagen de "Electra de Sófocles »paréntesis«.

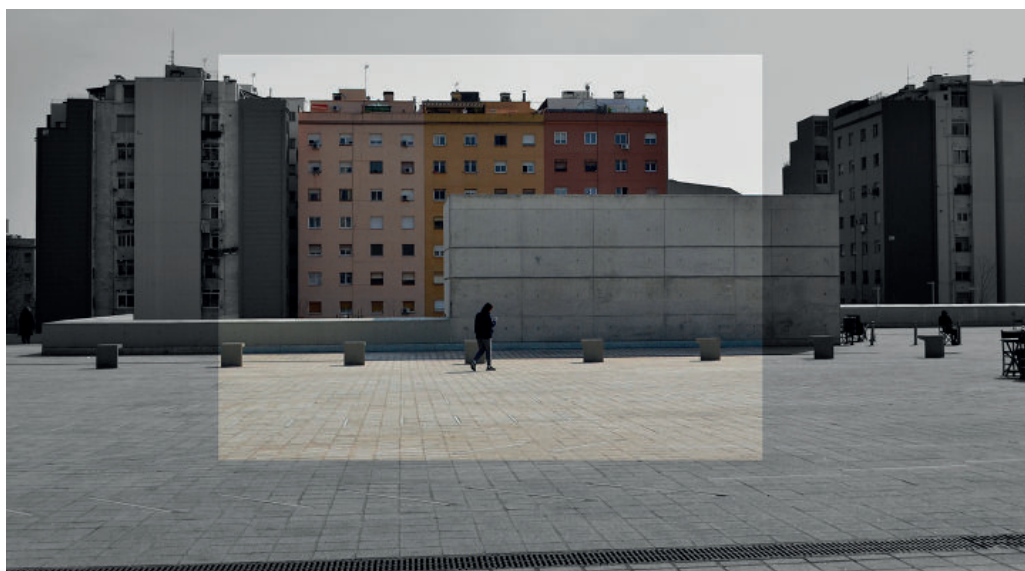
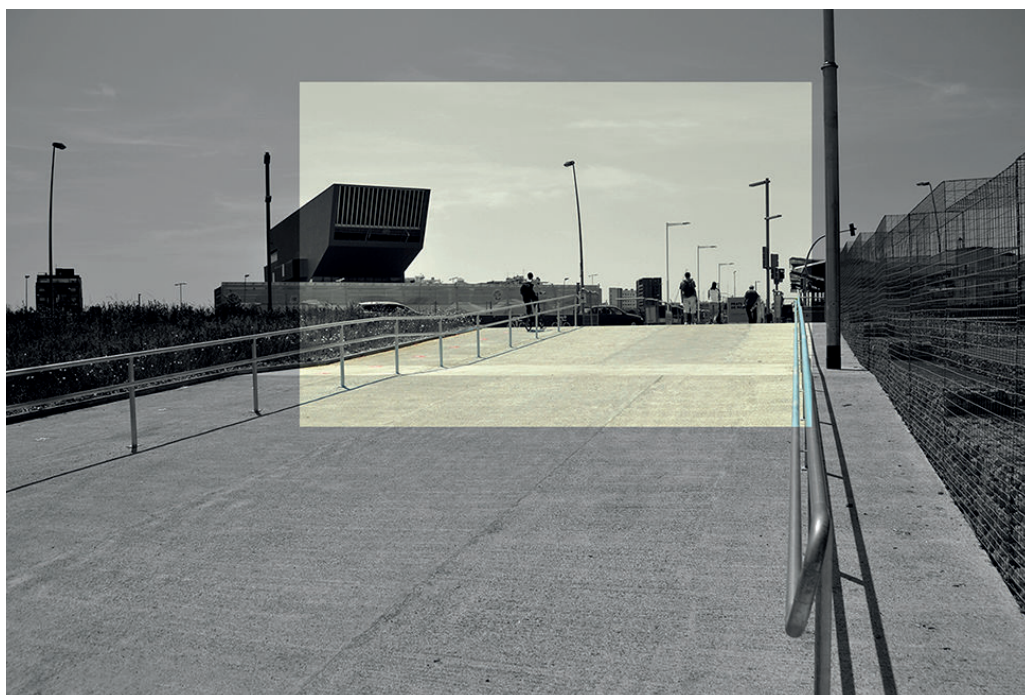


Fig. 30, 31 y 32  
Fotografías nocturnas  
"Plaça de les Glòries"  
Escenografías Simultáneas  
[Multiescenarios].  
Imágenes de la autora



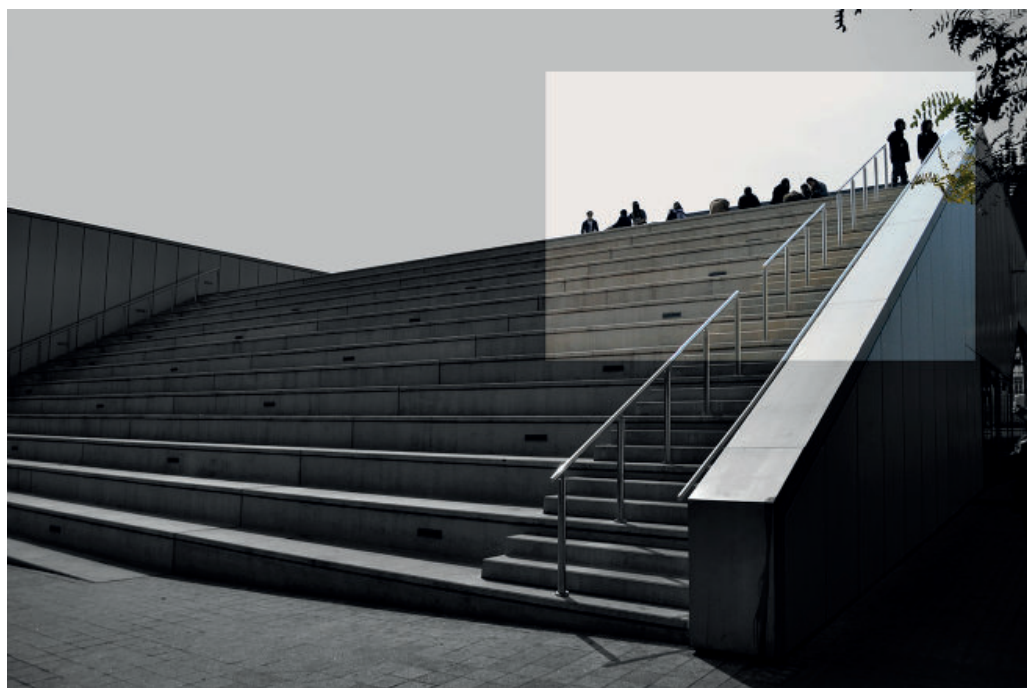


Fig. 33, 34 y 35  
Fotografías  
"Plaça de les Glòries"  
Escenografías Simultáneas  
[Multiescenarios].  
Imágenes de la autora.



La incursión del plano tierra como escalinata o andén inclinado permite la construcción y el límite de otros escenarios simultáneos, pues las escaleras que solventan el desnivel del Museu del Disseny de Barcelona, resultan ser las perfectas graderías [fig.34] de un hecho que se desarrolla en la colorida imagen y las bancas frente a la Torre Agbar; pero además en el otro costado de la plaza, el cambio de nivel entre la vía y el Eixample, también da paso a la construcción de un espacio escenográfico inclinado, pues desde el parque el desnivel suprime todos los demás *screen* que pueda dibujar la plaza, dejando como telón de fondo la silueta del museo [fig.31], que aparece como el castillo en la colina que representa la ciudad en la puesta en escena para «Carmen» en la Ópera Estatal de Baviera en 1992.

En las siguientes escenografías de este conjunto corresponden a la Plaça dels Països Catalans y a la Plaça de Lesseps. En ambas los elementos que determinan los espacios escenográficos son casi escultóricos, producto de las actuaciones que se han hecho para tratar de configurar una Barcelona contemporánea. Comparten estructuras lineales que delimitan virtualmente la plaza para crear las escenografías paralelas, sin embargo son disímiles en su configuración y relación, pues así como difiere su ubicación en la ciudad, también lo hace la morfología de sus bordes que determina en gran medida la forma y ubicación de cada escenario.

La Plaça dels Països Catalans se traduce en tres momentos escenográficos de actos sincrónicos. El primero se configura en la cubierta gigantesca [fig.39] que tiene sentido en el abrumante verano, y que resulta ser el elemento más notorio de la plaza por su altura, al enmarcar como plano de fondo la silueta de este tramo de la ciudad. Y en esta condición resulta polivalente, pues dependiendo desde donde se le tome como encuadre se obtiene una escenografía diferente, pues inscribe una dualidad de la ciudad en el edificio referente que constituye Sants [fig.36], o la de las esquinas irregulares con volúmenes curvos y reflectantes, y bloques modernistas serializados del otro costado. En todo caso, es un escenario inscrito para los acontecimientos de gran escala, pues la cubierta determina la relación con el espectador que en este caso serían las masas.

Los espacios escenográficos para un acontecimiento de una escala mucho menor están inscritos en los elementos un tanto fortuitos que configuran el centro de la plaza. El primero está dado por los volúmenes de recubrimiento metálico que le imprime un aire industrial y mecánico a la ciudad [fig.38]; estos en sus formas iguales marcan los ámbitos contiguos que le imprimirían movimiento al *texto* en tanto su condición repetitiva inscribe un hilo conductor a seguir, por tanto en este sentido el plano de fondo no es representativo, sino el plano próximo al volumen. El otro se configura en la escultura del costado sur de la plaza [fig.37 y 40] que se reconoce como soporte de un *texto* de la ciudad pues si se mira desde el Passeig de Sant Antoni, se enmarca la ciudad distante, los edificios de la nueva arquitectura que aparecen como picos de densidad de población sobre el manto que representa la ciudad. Aquí los escenarios simultáneos son visibles entre ellos, pues la regularidad que imprime la intervención del arquitecto Albert Viaplana, hace que las fachadas de plaza que realmente constituyen un borde amorfo en el encuentro de las dos vías que rodean la estación Sants, se desdibuje, logrando que el espacio protagónico sea los que sucede en el interior inscrito por las vías.

En el caso de la Plaça de Lesseps los espacios escenográficos se construyen en el heterogéneo despliegue de elementos que la hace un tanto confusa y caótica, que en gran medida resultan de su morfología urbana amorfa, y de las múltiples lámparas y elementos lineales de la intervención del arquitecto Albert Viaplana.

El primer espacio escenográfico, corresponde a aquellas superficies de pavimento que parecen aleros ocultando la función pragmática del desnivel de los coches y su encuentro con ciudad. Aquella superficie inclinada logra que el telón de fondo se esboce tenuemente en los edificios de las residencias universitarias de Lesseps, trastocando la imagen de la unión del plano del subsuelo con los volúmenes arquitectónicos, por lo que la dimensión de la plaza se transforma en un hecho concreto, que es un escenario inclinado [fig.42], y al mismo tiempo es tribuna [fig.44].

La luz de las lámparas inclinadas juega un rol significativo en la construcción de escenario, pues en la noche se configuran líneas de luz que inscriben el lugar apropiado para un texto teatral [fig.41], de hecho en algunos casos las bancas resultan alineadas y contrapuestas al foco de luz, haciendo que el espacio le contenga. A la vez estas lámparas actúan como encuadres de lo que pasa en el plano vertical, y son potencialmente utilizables como espacio del espectáculo en tanto recuerdan la puesta en escena "The magnanimous cuckold" de F. Crommelynck, bajo el diseño de Lyubov Popova en 1922, donde una imagen "industrial" dominaba la escena, y las estructuras metálicas puestas de manera un tanto desordenada, en diagonal y cruces imprevistos, permitían crear los ámbitos del texto, y el movimiento que inscribían los personajes. Además existen lugares muy concretos que se construyen con perfiles metálicos [fig.43], y que logran el encuadre de elementos que activan la imagen como la viga inclinada que es escalera, o configuran en sí mismo el espacio del escenario, por lo que su significado y uso depende en gran medida del *texto* que se le inscriba.

Por tanto todos estos espacios escenográficos son probablemente los más amorfos de esta colección, que curiosamente terminan por ser aquellos de las últimas actuaciones arquitectónicas y urbanas de Barcelona, que han tomado forma en los usos que la gente pueda hacer de los iconos y las estructuras sin una función concreta.



Fig. 36 y 37  
Fotografías  
"Plaça dels Països Catalans"  
Escenografías Simultáneas  
[Multiescenarios].  
Imágenes de la autora.



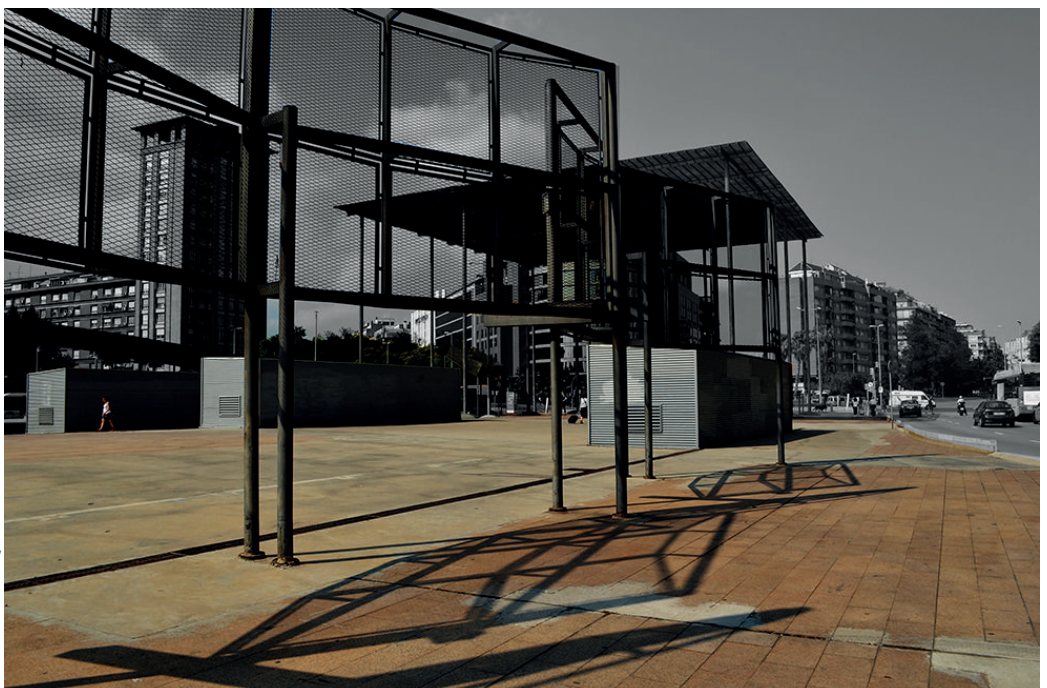
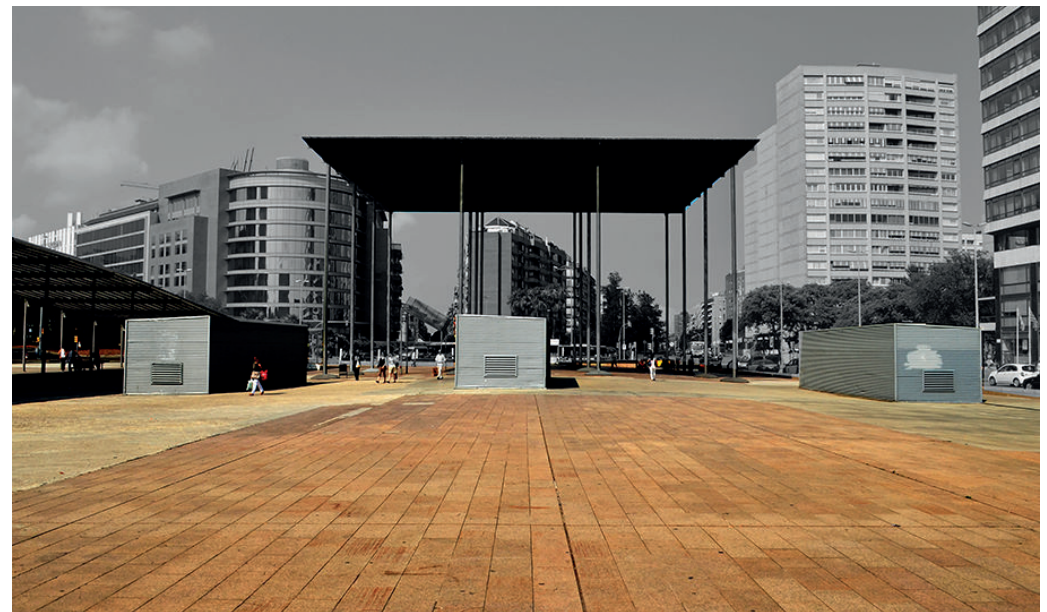


Fig. 38, 39 y 40  
Fotografías  
"Plaça dels Països Catalans"  
Escenografías Simultáneas  
[Multiescenarios].  
Imágenes de la autora.



Fig. 41 y 42  
Fotografías  
"Plaça de Lesseps"  
Escenografías Simultáneas  
[Multiescenarios].  
Imágenes de la autora





Fig. 43 y 44  
Fotografías  
"Plaça de Lesseps"  
Escenografías Simultáneas  
[Multiescenarios].  
Imágenes de la autora.





Fotografías Nocturna: "Teatre Nacional de Catalunya". Escenografías Puntuales. Autor Anónimo.

## Consideraciones Finales

[El Bordo]

*"A veces por la noche, al contemplar el campo desde la ventanilla de un tren, he podido percibir, a la sombra de los shōji<sup>32</sup> de una granja, una bombilla que brillaba, solitaria, bajo una de esas delgadas pantallas pasadas de moda y lo he encontrado de un gusto exquisito."<sup>33</sup>*

Este proceso que empezó en escudriñar las formas, los límites, la historia de la fachadas de las plazas de Barcelona, termino por reconocer que las ciudades tienen una imagen escenográfica, construida el encuentro algunas veces casual y otras premeditado de bordes con estructuras y atmósferas particulares y contradictorias de la arquitectura, que revelan aquel espacio entre los edificios en donde discurre la vida de las personas, con sus actos sociales y culturales.

Reconocer la ciudad como escenario ha transformado mi imaginario sobre Barcelona, pues ahora la ciudad esta llena de atmósferas que inscriben cientos de puestas en escena, que transforman lo cotidiano en lo escénico. Por tanto Barcelona se ha convertido en un algo tangible que reconocemos en las ventanas de nichos profundos que nos recuerdan las imágenes del expresionismo alemán; en las escaleras que ahora no son el resultado de solventar dos niveles, sino el pretexto para componer un discurso visual que trascienda lo genérico; en los balcones que resultan diferentes no solo en su forma, o en los materiales

---

32 Definición del libro: Tabique móvil formado por una armadura de listones de cuadrículas apretadas, sobre la que se pega un papel blanco espeso que deja pasar la luz, pero no la vista. Los shōji eran hasta hace poco el único cerramiento de la casa japonesa. Por la noche, les añaden otros tabiques (amado), también corredizos. Hoy en día, los shōji suelen estar precedidos, o incluso sustituidos por puertas acristaladas.

33 TANIZAKI, JUNICHIRO. El elogio de la sombra. Madrid : Siruela, 2002, pp. 3.

que le constituyen, sino en su función simbólica y por tanto espacial; o en el rol de los espacios que acogen los edificios monumentales que inscriben la sociedad de las masas. Esto también ha hecho que nos percatemos de que Barcelona tiene color en la luz artificial, como si de *escenografías del artificio* se tratara, pero no referidas de ninguna manera a lo falso, sino a lo intangible que se construye con artefactos o máquinas que logran imprimir el espacio de lo dramático y lo cómico del teatro. Por lo que la arquitectura bajo este artefacto nos revela una mirada diferente que exhibe telones de fondo que en la vida diurna permanecerían desapercibidos, y que pone en valor la consciencia del diseño de la arquitectura de la ciudad en la noche, como ocurre la fachada acristalada del Teatre Nacional de Catalunya, en la fachada nocturna de la Plaça de les Glòries, en las lámparas inclinadas y monumentales de la Plaça de Lesseps, o en el búho de ojos gigantescos de la Plaça de Mossèn Jacint Verdaguer (que resulta perturbador e inspirador al mismo tiempo). De hecho todas las escenografías compiladas aquí son producto también de haberlas imaginado en esta condición, de pensar que en algún momento tendremos la oportunidad de exaltar solo con focos de luz aquellas complejidades que las hacen únicas, dentro del manto negro para enfatizar la experiencia del espectáculo.

En otro orden, este *análisis* me ha permitido reconocer y poner en valor el espacio de los bordes de las ciudades, pero no referido a los límites que inscriben la periferia, sino a los bordes que materializan la ciudad e inscriben las calles y las plazas. Aquellas fachadas que pasan desapercibidas por pertenecer al orden de lo cotidiano y lo permanente; y que ya no son una línea de diferentes grosores sino que tienen cuerpo, y que incursionan dentro del espacio público como contrapunto [el MACBA], o como extensión de este [Plaça Sant Felip Neri]. Así no solamente son el contorno que divide el ámbito de lo uno y lo otro, sino de un plano que tiene forma y carácter, que tiene una altura topográfica que lo relaciona con el plano del territorio y con el plano de la ciudad; que se construye en la profundidad de las múltiples imágenes que confluyen en un momento [Plaça de les Glòries], o en la simultaneidad intervenciones que le han dado forma [Plaça del Rei]. Por tanto, la ciudad se construye también de unos bordes que son atmósferas en si mismos, que son materialmente tangibles en los muros pero también en las estructuras lineales [como los escenarios de Plaça de Lesseps o el Parc del Clot].

Finalmente, quería terminar esta colección con la imagen de *«Quan la ràdio parlava de Franco»*, de J.M. Benet i Jornet, en el Teatre Romea de Barcelona en 1979, que pone de presente otro rol de espacio escenográfico, *el de la ciudad «dentro» de los edificios*, aquella que se filtra por las diminutas puertas de la calle y germina en la colectividad de la vivienda, en el realismo poetizado.

*“La arquitectura es la escena fija de las vicisitudes del hombre; con toda la carga de los sentimientos de las generaciones, de los acontecimientos públicos, de las tragedias privadas, de los hechos nuevos y antiguos.”*<sup>34</sup>

---

34 ROSSI ALDO. La arquitectura de la ciudad. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, pp. 62.



*"Quan la ràdio parlava de Franco", de J.M. Benet i Jornet, escenografia de Isidre Prunés, Barcelona, 1979.*

## Bibliografía

### Sobre Escenografías y Espacio Teatral

AAVV. Adolphe Appia : Escenografías: del 5 de mayo al 6 de junio de 2004. Madrid : Círculo de Bellas Artes, 2004.

AAVV. Barcelona espais i escultures (1982-1986). Barcelona : Ajuntament de Barcelona. Àrea d'Urbanisme i Obres Públiques : Fundació Joan Miró, 1987.

BRAVO, ISIDRE. L'Escenografia catalana. Barcelona: Diputació, 1986.

BLAS GÓMEZ, FELISA DE. El Teatro como espacio. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. Catalogue de'exposition Paris – Moscou: 1900 – 1930. Paris: Centre Georges Pompidou, Gallimard, 1991.

HOWARD, PAMELA. What's scenography?. London, Routledge, 2002.

PRADA PEREZ DE AZPEITIA, MANUEL. Reflexiones sobre un balcon: Lutyens y la técnica de montaje. RITA: revista inèdita de textos acadèmics, (1).

PEREZ ROYO, VICTORIA. ¡A bailar a la calle!: danza contemporánea, espacio público y arquitectura. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

VESCO, M. ISABELLA. Architettura in scena: il progetto dello spazio scenico nell'esperienza didattica all'interno di una scuola di architettura. Palermo: Flaccovio Editore, 1996.

### Bibliografía General

BUSQUETS, JOAN. Barcelona : la construcción urbanística de una ciudad compacta. Barcelona : Ediciones del Serbal, 2004.

GEHL, JAN. Life between buildings: Using public space. Copenhagen: Danish Architectural Press, 2003. Versión en castellano: La humanización del espacio urbano - La vida social entre los edificios. Barcelona: Reverté, 2013.

PARCERISA, JOSEP y RUBERT DE VENTÓS, MARIA. La Ciudad no es una hoja en blanco. Barcelona : Laboratori d'Urbanisme, 2014.

ROSSI, ALDO. La Arquitectura de la ciudad, [versión castellana de Josep Maria Ferrer-Ferrer, Salvador Tarragó Cid]. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.

ROWE, COLIN; KOETTER, FRED. Ciudad Collage. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

SOLÀ-MORALES, MANUEL. De cosas Urbanas. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

SORIANO, FEDERICO. Sin-tesis. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.



## Crédito De Ilustraciones

- Pág. 12. Imagen tomada de la web <http://www.alexolle.com/work.php?id=61#>
- Pág. 22. Imagen tomada de la web <http://image.net>.
- Pág. 28 [a] Imagen tomada de PISCATOR, ERWIN. *Das politische Theater. Archiv Der Akademie Der Künste*. Berlin: First Edition First edition, 1930.
- Pág. 28 [b]. Imagen tomada de HAMMITZSCH, MARTIN. *Der moderne Theaterbau*. Wasmuth 1906, pp. 17.
- Pág. 27 Imagen tomada de la colección digital de Arxiu Fotogràfic de Barcelona, [http://arxiufotografic.bcn.cat/es/galeria/exposicion-internacional-de-1929\\_30\\_7](http://arxiufotografic.bcn.cat/es/galeria/exposicion-internacional-de-1929_30_7).
- Pág. 28 Imagen tomada de la colección digital de Arxiu Fotogràfic de Barcelona, [http://arxiufotografic.bcn.cat/es/galeria/exposicion-internacional-de-1929\\_30\\_7](http://arxiufotografic.bcn.cat/es/galeria/exposicion-internacional-de-1929_30_7).
- Pág. 29 Imagen tomada de HILBERSELMER, LUDWING. *The new regional pattern*. Theobald, Chicago, 1949.
- Pág. 38. Imagen tomada de la base de datos de la web: <http://theredlist.com/wiki2-20-881-1399-880-view-theatre-profile-1960s-1.html>.
- Pág. 40 [a] Imagen tomadas de AAVV. *Adolphe Appia : escenografías : del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*. Madrid : Círculo de Bellas Artes, 2004, pp 108.
- Pág. 40 [b] Imagen tomadas de AAVV. *Adolphe Appia : escenografías : del 5 de mayo al 6 de junio de 2004*. Madrid : Círculo de Bellas Artes, 2004, pp 109.
- Pág. 47. Imagen tomada de jsprhrmsn.photography en la web: <http://www.flickrriver.com/groups/metrobarcelona/pool/interesting/>
- Pág. 48. Imagen tomada del archivo web del TEATRO NACIONAL DE LA REPUBLICA CHECA [NÁRODNÍ DIVADLO]: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=inscenace.aspx&ic=2923>.
- Pág. 56. Imágenes tomadas del vídeo «Performance “La casa Mágica” Mercè 2011», en la web: <https://www.youtube.com/watch?v=98skewmQMYo>
- Pág. 60. Imagen tomada de BRAVO, ISIDRE. *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació, 1986, pp. 264.
- Pág. 63 [a] Imagen tomada de BRAVO, ISIDRE. *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació, 1986, pp. 339.
- Pág. 63 [b] Imagen tomada de la base de datos de la web: <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1400-view-topics-2-profile-antique.html>.
- Pág. 74. Imagen tomada de la web: <http://live-barcelona.oibarcelona.com/en/fort-pienc-self-made-barcelona/>
- Pág. 76. Imagen tomada del archivo digital del TEATRE ROMEA web: <http://www.teatrero-meapropietat.cat/es/imagenes/fotos/galerias-de-imagenes/espectacles-espectaculos/quan-la-radio-parlava-de-franco>.
- Pág. 14 - 16 - 17 - 18 - 26 - 27 - 30 - 31  
32 - 33 - 34 - 35 - 36 - 42 - 44 - 46 - 52  
54 - 55 - 58 - 59.  
Pág. 43 - 64 - 68 - 69- 72 - 73 - 74 - 75  
Pág. 65 - 67
- Registro fotográfico de Maquetas de Papel. Elaboración propia.
- Fotografía y edición propia.
- Fotografía Diego Morillo. Edición propia.





Escenografías Re-Creadas

## **Anexo** [Colección de Escenografías]